ЦЕНА 100 ден.

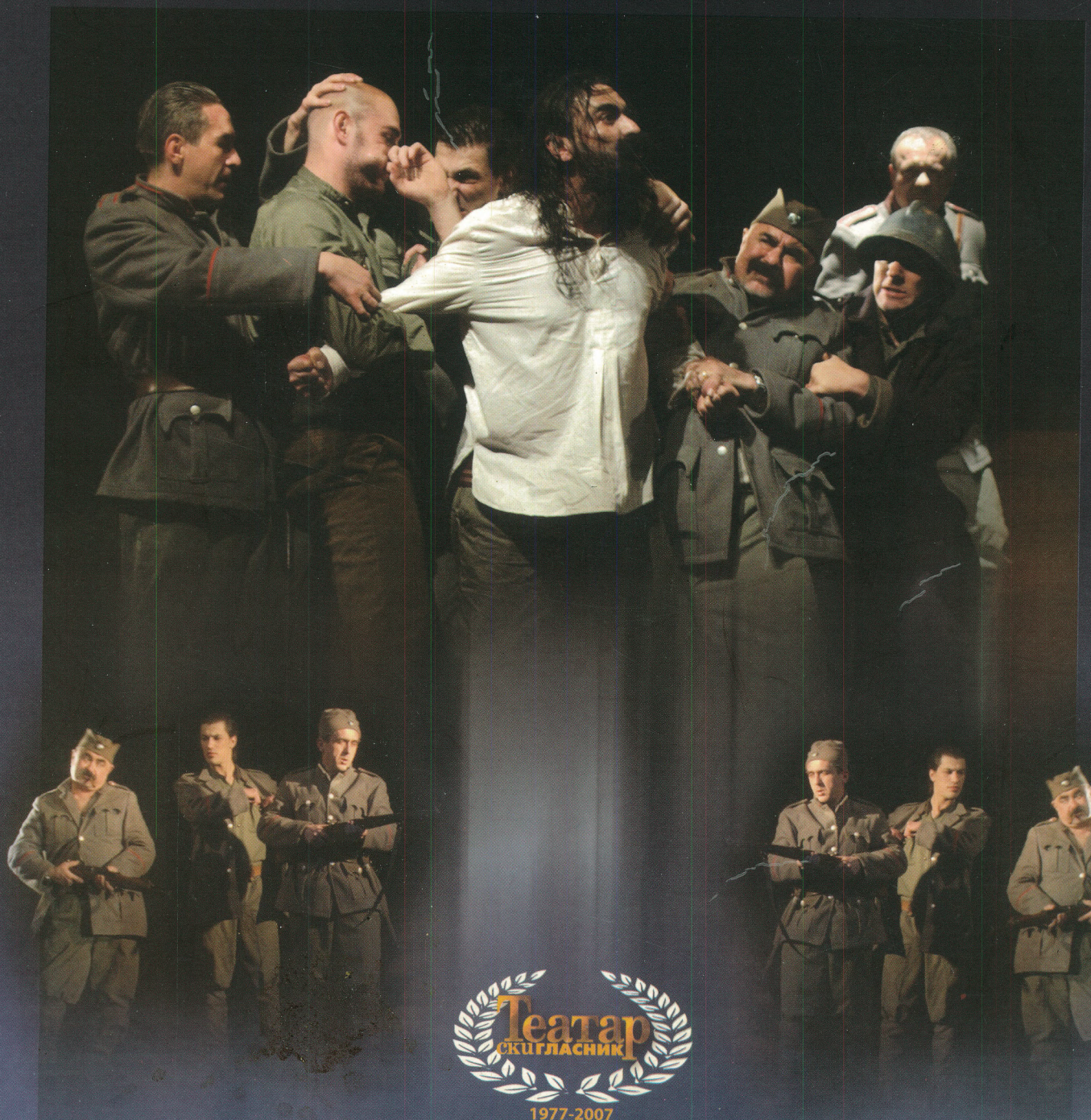
Театар

СКИГЛАСНИК

ISSN 0351-9600

број 68-69

2007



Театар СКИГЛАСНИК

1977-2007

содржина

27 Март – ИТИ: Светски ден на театарот 3
Шеик д-р Султан бин Мохамед Ал Касими, светска порака 4
Сашо Миленковски, македонска порака 6
Петре Бакевски: ***Во него се сите театарски времиња*** 7
Славко Маринковиќ: ***„Театарски гласник“ 1977–2007*** 11
Горан Стефановски: ***Разговор со Ристо Стефановски*** 16
Горан Стефановски: ***Ристо Стефановски – министер во македонска сенка*** 28
Тодор Кузманов: ***Редуциран репертоар*** 32
Тодор Кузманов: ***„Чернодрински бр. 42“ во знакот на младите*** 45
Емилија Матаничкова: ***МОТ – меѓународен театарски фестивал*** 48
Емилија Матаничкова: ***15. фестивал на камерен театар „Росто Шишков“*** 51
Тина Иванова: ***35. мајски оперски вечери*** 56
Борче Грозданов: ***Охридско лето – драмски дел*** 62
Наташа Крстевска: ***X меѓународни „Денови на комедија – Куманово 2007“*** 67
Тодор Кузманов: ***Деветти интернационален фестивал на монодрамата во Битола*** 70
Драгана Лукан: ***СКОМРАХИ 2007*** 72
Викторија Т. Рангелова: ***43. драмски аматерски фестивал – Кочани 2007*** 76
Тодор Кузманов: ***„Демонот од Дебар маало“ најдобра претстава на Првиот меѓународен театарски фестивал „Скупифест“ – 2007*** 82
Васил Тоциновски: ***Драмската продукција на Дирекцијата за култура и уметност*** 85
Ѓурѓица Јовановска: ***Балетските проекти во продукција на Дирекцијата за култура и уметност*** 88
Р.С.: ***VI меѓународен фестивал на античка драма Стоби 2007*** 95
М-р Ранко Младеноски: ***Кон театарската претстава „Индија, Индија“ од Петре Бакевски*** 97
Ташко Кубановски: ***Македонска драмска секција во Торонто*** 100
Емилија Ципунова: ***Кон балетската претстава „Големата мајка“*** 101
Интервју: ***Ѓорѓи Јолевски – „Дете што игра радост“*** 103
Интервју: ***Владимир Милчин: Сè што се обидуваме да направиме во театарот е, во крајна линија, прашање на етиката*** 111
Борче Грозданов: ***Прличко во безвремието*** 134
Александра Бошковска: ***Петре Прличко – патувачки актер*** 136
Интервју: ***Димче Мешковски: „Актерството ми даде сè“*** 146
Иван Ивановски: ***„Печалбари“ – светилник во минатото и сегашноста*** 148
Југослав Петровски: ***Антропологија на театарот – театарска антологија*** 151
Томислав Османли: ***Маската, другата страна на светот(о)*** 157
Берт О. Стејтс: ***Актерското присуство (три феноменолошки начини)*** 166
Иванка Апостолова: ***Baby Doll on the 27 Hot Tin Wagon Named Desire (во чест на Тенеси Вилијамс)*** 179
Катерина Петровска–Кузманова: ***Театарските елементи во балканскиот фолклор*** 185

Театар
СКИГЛАСНИК

Број 68–69, 2007 година

Васил Тоциновски: ***Величеството и трагедијата на цар Самуил*** 192
Тамара Арсовска: ***Полувековниот книжевен опстој на Томе Арсовски*** 198
Ристо Стефановски: ***Гинтер Кубе (1937–2007)*** 208
Бранко Ѓорчев: ***Димитар Станкоски (1946–2007)*** 212
Раде Андоновски: ***Димче Трајковски – незаборавен актер на генерацијата што исчезнува*** 215
Горан Стефановски: ***Владимир Крапчев – Крап (1942–2006)*** 218
Емилија Ципунова: ***Тихомир Титизов (1934–2007)*** 218
Ристо Стефановски: ***Добрила Пуцкова (1927–2007)*** 219
In memoriam: ***Алеко Протогеров (1928–2007)*** 219
Преглед на премиерите 220

Списание на театрите и театарските професионалци во Македонија

Издавач:
Дирекција за култура и уметност на Скопје

За Издавачот:
Никола Глигоров

Адреса:
Булевар Св. Климент Охридски 58б,
Поштенски фах 519, 1000 Скопје, Македонија

Телефон/факс:
(02) 32-22-341, 31-65-064, 32-38-372

e-mail:
skleto@unet.com.mk

Главен и одговорен уредник:
Ристо Стефановски

Лектура, корица, графичко обликување и компјутерска подготовка:
Pro Littera

Коректура:
Богица Стефановска–Романова

Жиро-сметка:
200000002791943, депонент на Стопанска банка
ЕДБ 4030985187127

Предна корица: „Македонски рулет“, Драмски театар, Скопје

Задна корица: „Свирач на покривот“, Народен театар – Битола (лево), „Демонот од Дебар маало“,Драмски театар, Скопје (десно), „Нора“, Црногорско народно позориште – Подгорица (долу)

Печат: Југореклам – Скопје

македонски центар

Г-дин Ристо Стефановски
Главен и одговорен уредник на
ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Скопје, 25 март 2007 г.

Предмет: СВЕТСКИ ДЕН НА ТЕАТАРОТ - 27 МАРТ 2007

Македонскиот ИТИ центар Ви го честита ***Светскиот ден на театарот -27 март***, на Интернационалниот театарски институт (ИТИ) - УНЕСКО, одбележувајќи ги традиционално високите цели и идеали на светското театарско семејство.

По тој повод, ***Меѓународната порака*** на ИТИ-УНЕСКО, ја напиша **Неговото Височество Шеик д-р Султан бин Мохамед Ал Касими,** Член на Врховниот совет на Обединетите Арапски Емирати, Владател на Шарџа.

Македонскиот ИТИ центар, од 1997 година, ***Светскиот ден на театарот - 27 март*** го одбележува и со ***Македонска порака***, која што досега ја напишаа/ упатија: Коле ЧАШУЛЕ (1997), Љубиша ГЕОРГИЕВСКИ (1998), Нада ГЕШОСКА (1999), Дејан ДУКОВСКИ (2000), Јордан ПЛЕВНЕШ (2001), Сашко НАСЕВ (2002), Горан СТЕФАНОВСКИ (2003), Венко АНДОНОВСКИ (2004), Ристе СТЕФАНОВСКИ (2005) и Слободан УНКОВСКИ (2006).

Македонскиот ИТИ центар ***Светскиот ден на театарот - 27 март 2007*** го одбележа и со ***Македонска порака***, која ја напиша **Сашо МИЛЕНКОВСКИ**, режисер, Директор на Македонскиот народен театар.

Македонскиот ИТИ центар и Младинскиот културен центар, во соработка со Францускиот културен центар, ја организира француската театарска претстава ***„Три едночинки на Саша Гитри“***, која се одржа во МКЦ, на 27 март (вторник), со почеток во 20 часот, воедно одбележувајќи ги и Деновите на франкофонијата во Република Македонија.

На ***Светскиот ден на театарот - 27 март***, во театрите низ целиот свет, претставите почнаа со читање на Меѓународната (а во некои земји и на националната) порака, традиција која е составен дел и на нашето театарско живеење.

Почитуван г. Стефановски, и во оваа пригода, изразуваме благодарност за досегашната поддршка на работата на Македонскиот центар на ИТИ-УНЕСКО, како и за Вашиот личен придонес, како поранешен претседател на Извршниот комитет. Примете ги нашите најубави желби за понатамошни успеси на ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК и неговиот несомнен придонес во развојот на македонскиот театар, и пошироко, уметност и култура.

Генерален секретар,
м-р Љубиша Никодиновски-Биш

Меѓународна порака

од

Неговото Височество *Шеик д-р Султан бин Мохамед Ал Касими,*

член на Врховниот совет на Обединетите Арапски Емирати, Владетел на Шарџа

За време на најраните училишни денови бев фасциниран од театарот, тој магичен свет што ме освои оттогаш.

Почетоците беа скромни, случајна средба на којашто гледав само како на слободна активност што го збогатува умот и духот. Но стана повеќе од тоа штом сериозно ѝ се приклучив на една театарската продукција како писател, актер и режисер. Се сеќавам дека во тоа време една политичка претстава ги налути властите. Сè беше конфискувано, а театарот го затворија пред мои очи. Но духот на театарот не можеше да се скрши од тешката чизма на вооружените војници. Тој дух бараше засолниште и се насели длабоко во мене, и ме направи целосно свесен за огромната моќ на театарот. Токму тогаш вистинската суштина на театарот ме трогна на најдлабок начин, и апсолутно се убедив во сè она што театарот може да го стори во животите на нациите, особено покрај оние што не можат да толерираат отпор или различни мислења.

Моќта и духот на театарот се вгнездија и се продлабочија во мојата свест за време на моите универзитетски студии во Каиро. Страсно читав речиси сè што беше напишано за театарот, и го согледав различниот избор на сè што се изведуваше на сцената. Оваа свесност уште повеќе се продлабочи во годините што следеа, бидејќи се трудев да бидам во тек со најновите случувања во светот на театарот.

Читајќи за театарот од времето на античките Грци па сè до денес, станав крајно свесен за внатрешната магија што ја поседуваат многуте светови на театарот. На тој начин театарот ги достигнува скриените длабочини на човечката душа, и ги отклучува скриените богатства што лежат длабоко во човековиот дух. Тоа ја зајакна мојата веќе непоколеблива верба во моќта на театарот, театарот како инструмент за обединување преку кој човекот може да шири љубов и мир. Моќта на театарот исто така овозможува отворање на нови патишта за дијалог меѓу различни раси, различни етнички групи, различни бои и различни убедувања. Лично мене сè ова ме научи да ги прифаќам другите какви што се и го всади во мене верувањето дека во добрина човештвото е обединето, а во зло човештвото само може да се разедини.

Навистина, борбата меѓу доброто и злото му е вродена на театарскиот код. На крајот, сепак, здравиот разум надвладува и човечката природа најчесто се порамнува со сè она што е добро, чисто и доблесно.

Султан Бин Мохамед Ал Касими

Академско образование: Дипломирал земјоделски инженеринг, 1971, Универзитет во Каиро, Египет; Докторат по историја, Универзитет во Ексетер, 1985, Ексетер, Обединето Кралство; Докторат по политичка географија на Заливот, Универзитет во Дурам, 1999, Дурам, Обединето Кралство.

Неговото Височество е почесен член на Институтот за африкански студии, 1977, и му била доделена почесна диплома по право (1986) од Универзитетот во Картум, Судан. Има добиено почесни докторати од повеќе универзитети: Универзитетот во Ексетер, О.К. (за литература, 1985); Универзитетот во Фаидалабад, Пенџаб, Пакистан; Институтот за источни студии, Академија за руски студии (за историја, 1995); Универзитетот во Данбур; Исламскиот Универзитет во Малезија; Универзитетот на Западниот Брег, О.К. и во 2005, од Универзитетот МакМастер, Канада.

Војните што го погодуваат човештвото уште од најрани времиња секогаш се мотивирани од зли инстинкти што едноставно не ја препознаваат убавината. Театарот ја цени убавината, и дури може и да се тврди дека ниедна уметничка форма не е способна да ја овековечи убавината поверно од театарот. Театарот е сеопфатен за сите форми на убавина, а оние што не ја ценат убавината не можат да го ценат ни животот.

Театарот е живот. Никогаш немало време како сега кога сите имаме должност да ги отфрлиме залудните војни и доктринарните разлики што честопати ги креваат своите гради глави непопречени од свеста што вибрира со одговорност.

Мораме да ставиме крај на сцените на насилство и случајни убивања. Овие сцени се секојдневна појава во денешнината, и се отежнати од безграничните разлики меѓу разврзното изобилство и мизерната сиромаштија, и болести како што е СИДА-та коишто измачија многу делови од Земјината топка и ги поразија најсилните напори за нивно искоренување. Овие зла се неразделни од другите форми на страдање од процесот на претворање на земјиштето во пустиња и суша, од опасностите разгорени од одсуството на искрен дијалог којшто е сигурен начин нашиот свет да го претвориме во подобро и посреќно место.

О, луѓе од Театарот, како да сме погодени од невреме, и обземени од облак на сомнеж што ни се приближува.

Видливоста е речиси целосно помрачена, а нашите гласови пискави и одвај чујни во вревата и поделбите што имаат за цел да не држат подалеку едни од други. Всушност, да не беше нашата длабоко вкоренета верба во дијалогот што толку посебно се манифестира во уметничките форми како што е театарот, ќе бевме однесени од невремето што не остава ниеден камен непревртен во напорот да не раздели. Затоа мораме да се соочиме и да им се спротивставиме на оние што не се заморуваат од поттикнување на невремето. Мораме да се соочиме со нив, не за да ги уништиме, туку за да се издигнеме над загадената атмосфера што останува зад нивното невреме. Мораме да ги обединиме нашите напори и да ги посветиме на пренесување на нашата порака и воспоставување врски на пријателство со оние што повикуваат на братство меѓу нациите и народите.

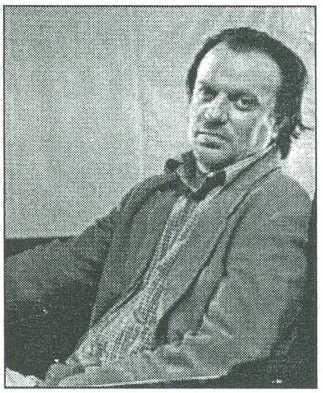
Ние сме обични смртници, но театарот е вечен како и самиот живот.

ИТИ
македонски
центар

Македонска порака

од

Сашо Миленковски,
режисер, директор на Македонскиот народен театар, Македонија



Еден мој пријател, познат тетарски режисер, пред некој ден ме праша: „Отсекогаш сум се прашувал кои се овие луѓе кои ни доаѓаат на претстави“. „Сигурен сум дека и тие се прашуваат: кои се овие луѓе што ги прават претставите“, му одговорив... Два колектива кои меѓусебно не се познаваат речиси секоја вечер имаат рандеву на некоја театарска сцена и споделуваат длабоко интимни тајни, светоназори, етички принципи и безброј валери на човечката еманација... е тоа може само на Театро.

Мојата земја е мала, мала колку просечна европска метропола и по површина и по број на жители. Светско чудо е што во мојата земја има 11 живи театри и уште седум антички од кои три се откопани. Ако може да се говори за културна традиција кај нас, сигурно е дека театарската традиција е најдлабоко вкоренета во нашата колективна меморија. Овде театарот не е професија, туку љубов, судбина. Овде актерите не глумат за плата, затоа што ако беше така, колку малку се платени немаше да стапнат на сцената. Она што ги држи на сцена и ги тера да доаѓаат секоја вечер, да се пресоблекуваат, шминкаат и станат некои Други кои се повеќе Тие, е публиката. Во мојата земја живее најдобрата публика на светот. Немилосрдна и прекрасна истовремено. Воспитана и интерактивна. Културна и безобразна. Токму затоа е возбудливо, секси и одвратно да се изложиш пред нив. Дури и шмирантите мора да покажат добра шмира.

За да се случи театар треба: еден нешто да прикажува, а друг тоа да го гледа. Тоа, фала богу, го имаме.

Театрот ги преживеа појавите на новите медиуми, добро ги поднесе нападите на филмот и телвизијата, се покажа како жилав медиум и не случајно е еден од најстарите медиуми за човечка комуникација, воопшто. Ги надвладеа јазичките бариери. Лесно ги поминува границите на државите и границите на невозможното.

Нека ни е честит и векоит денот на Театарот.

Театрот е жив. Да живее Театарот.

Петре Бакевски

Во него се сите македонски театарски времиња

Штом ќе го споменам поимот театар, мислата веднаш ми се насочува кон древноста, кон древните времиња. Тој е сегашен, тукашен, наш, постои каталеп, ни се случува и лете и зиме, и возбудува и разочарува, ама сепак за да му ја сфатиш смислата на постоењето, феноменот на живото одржување, на постојаниот жилав предизвик спроти неволностите и непогодиците што го заплискуваат времето, мора да му ја признаеш божјата сила во големото изворите на древноста. Тој восхитува и разочарува толку колку што постои. Од дамнините, од древнините. Тој е директно врзан за каменот, за ѕидините, но и за небото и за ѕвездите. Зборот се изговара под отворено небо, во впечатливо место наречено театар, арена, сосидан од убав стамен мермерен камен кој го восприема зборот со особена мелодичност. Македонската земја е сосипана со такви древни божји остатоци. Античкиот театар во Охрид веќе го допира ѕвезденото небо и повторно се претвора во голема ѕвездена сцена; Стоби секое лето раскошно се разубавува во топлите ноќи посегајќи по живата реч на античките текстови; Скупи се обидува да живне и да подзирне од тревиштата под насипот кои сè уште му го отежнуваат дишењето. Се бори, жилав е, ќе пркне, ќе го биде, повторно ќе го дофати новото време; Баргала крај Штип, по многу векови, се појави ова лето. Ги покажа своите големи занемени ѕидови. Плоштадите и убавите и раскошни улички на градот како да ја предизвикуваат Плачковица да се смилува и целата да се разоблече и облече во ново руво; Античкиот камен, античките штитови, копја и шлемови, античките скулптури ни се посеани насекаде низ нашата земја. Тие „извираат“ од нивите, од ридјето, троа-троа ќе подзирнат од некој превалец, ќе нè потсетат на древноста, на вечноста на нашата земја и на нашиот народ.

Трае театарот, трае!..

Напати во глуво доба ми допираат ехата на зурлите и тапаните од златестите фрески на Сојтариите; Бабарите секоја година од некои волшебни, магични места нè потсетуваат дека се тука, меѓу нас, и дека ние сме тука, меѓу нив; и Бахус е тука, и Дионис; и Еврипид се огласува од ѕидините на македонското кралство во Пела; и Александар Македонски зачекорува на македонските театарски сцени; Преку неговиот лик го бараме и го потврдуваме траењето на македонскиот идентитет; Театарот е живото сведоштво за тоа траење, за нашите историски идентитети.

Театарот испишува еден друг живот. Една друга историја. Едно друго сведоштво. Затоа во него има и вистина и лага. И реалност и илузија. И болка и радост. И омраза и љубов. Во него има возвишувања и паѓања. Трае мигум, додека е жив зборот. Додека актерот е во својата нова позајмена човечка улога. Ама сè се памети. Се памети толку колку што времето се памети себеси.

Летописот на македонскиот театар е толку долг колку што е траењето и паметењето на македонскиот народ. Колку што се паметиме. Македонската земја сама сведочи за своето паметење. Ги чува античките театри, си ги чува митовите и легендите, си го чува земниот и небесниот папирус на кој е запишано трајното траење. Секој народ си ги чува древните приказни за себе. Театарот е тоа, голема, жива, пламната куќа која го чува и постојано го продолжува духот на својот народ.

Пред триесет години се појави првиот број на „Театарскиот гласник“, специјализирано, наменско списание исклучиво наменето за театарот, за театарскиот живот во Македонија. Тоа беа години кога македонскиот театар доживуваше голема експлозија. Матичните сцени беа претесни за да ја апсорбираат големата творечка енергија. Македонскиот театар имаше потреба да се покаже на поширокиот југословенски простор. Тој носеше свој автентичен глас, самороден знак со кој храбро и самоуверено се освојува иднината. Македонскиот театар направи вистински бум во тогашните југословенски простори. Тој зазеде челно место на престижните и важни театарски фестивали. На Стериното позорје, на Фестивалот на малите и експериментални сцени во Сараево, на Дубровничките летни игри, на Сплитскиот театарски фестивал, на гостувањата во некои големи европски центри. Тој театарски пробив беше многу важен и за целокупната афирмација на творечките потенцијали на Република Македонија во тогашната федерална југословенска заедница. Македонската театарска доминација на југословенски план ги поттикна и ги охрабри и другите творечки сфери да се подослободат од стегите на инфериорноста и да го градат природното самочувство на самостоен народ кој има свој древен јазик, свои историски извори, свои големи и непобитни идентитети.

Тоа беше многу важен процес, многу важен знак за самоосвестување.

Во таков миг на експанзија на автентичните театарски, креативни и творечки вредности помешани со колебливоста, несигурноста во себе и во својата средина, храбро се појави „Театарскиот гласник“. Се разбира, ние тогаш се меревме и се споредувавме со другите културни средина во Југославија. Во театарот победивме, се докажавме, ги надминавме, но на планот на стручните, наменските списанија, публикации и кадри сè уште немавме голем опит. На пример, во тие други културни југословенски средини одамна постоеја културни театарски списанија, гласници, кои беа свртени кон теоретските аспекти на театарот, кон светските текови на театарот, па нам ни изгледаше дека тоа е вистинскиот пат за да се дојде до физиономијата и до концептот на некое слично македонско театарско списание. Значи, овој „Театарски гласник“, така како што почна, и, еве, како што се разви, се одржа и опстоја во овие изминати триесет години, беше зачнат со скептицизам, со колебливост, со поделени мислења, дури и со опструкции, со негации и со отфрлања. Човекот што упорито, донкихотски застана зад овој концепт, кој системно, трпеливо, работно и сеопфатно се предаде на подготовките, на грижата, на правењето, менаџирањето и на одржувањето на духот на овој „Театарски гласник“ беше Ристе Стефановски. Тој велеше дека нам ни треба гласник, летопис на македонскиот театарски живот. Дека ни треба здрав темел врз кој ќе ја изградиме театролошката историја, ќе ја наполниме нашата изградена куќа со убави материјали, а потоа можеме теоретски да расправаме колку ти душа сака за театарот во минатото и за театарот во иднината. Во „Театарскиот гласник“ треба да запишеме сè што било пред нас, да ја подраскопаме нашата историја, да ги расветлиме корените, да се осознаеме кои сме биле, кои сме, и зошто сме вакви, да си ги почувствуваме вистинските извори на нашата оригиналност и автентичност, да ја знаеме вистинската приказна за предиците, а потоа вистински да го освојуваме и облагородуваме светот за идните поколенија.

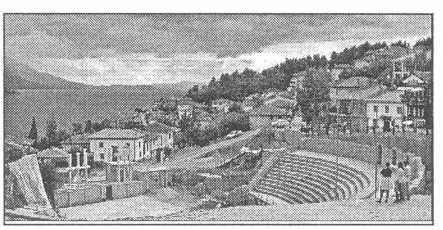
Ристо Стефановски исцело беше театарски човек. И самиот долго создаваше во театарот. Тој добро го познаваше историското минато на македонскиот театар. Знаеше дека ќе треба да се сработат многу важни пионерски работи, да се копа по архивите, да се истражува, да се склопи историското време со големите театарски настани, да се надополни тоа што одминало, да се престаса тоа што ни побегнало. Поголемиот дел од опкружувањето го сфаќаа и го поддржуваа Стефановски. Поголемиот дел од идните соработници во „Театарскиот гласник“ се посветија на овој концепт, го збогатија, донесоа вистинско откривачко и восхитувачко четиво. Се менуваа многу состави на редакцијата, на советот, но столбот и страсниот грижник за „Театарскиот гласник“ остана Ристо Стефановски.

„Театарскиот гласник“ си го зазеде вистинското, неопходно и важно летописно место во историјата на македонскиот народ. Гласникот стана културно театарско списание. Во него ја имаше и македонската театарска историја, но ги имаше и живите, сегашните, тековните театарски настани. Тој прерасна во голем трезор на театарскиот дух на македонскиот народ. На неговите страници дефилираа и живите и мртвите. И минатото и сегашноста. На неговите страници едноставно почна да се запишува сè што било и сè што ни се случуваше во театарот. Одеднаш од правливите депоа на театарските куќи и архиви воскреснаа илјадници театарски плакати, стари, заборавени фотографии од пиеси, почнаа да се редат стории и портрети на истакнати актери,

режисери и на други театарски дејци. Сè што се случуваше, пак, на сцените ширум Македонија, на театарските фестивали, на гостувањата во странство, сè што ја прави целовита сликата на целокупното театарско живеење и пулсирање одеднаш се заокружуваше и се вообликуваше на страниците на „Театарскиот гласник“. Страниците на броевите што се редеа еден за друг лека-полека се зголемуваа, секој нареден број стануваше сè „подебел“, со многу повеќе отпечатени страници од претходниот. Едноставно навираа, притискаа материјалите, се зголемуваше бројот на компетентните соработници, луѓето имаа што да кажат, сакаа да остават трага, белег, запис за своето учество во театарскиот живот.

Чудесна е истрајбата на „Театарскиот гласник“.

Тој пополни многу големи празнини. Тој им се најде при рака и на мнозина научници кои речиси и немаа каде да ги објават и да ги соопштат своите истражувачки потфати на полето на книжевната и на театрологијата историја. На страниците на „Театарскиот гласник“ многупати прочитавме благородни страници за нашите „непознати“ или „неоткриени“ драмски автори од преродбенскиот период; Прочитавме сјајни истражувачки стории за плејада автори кои твореле по илинденскиот период и своите драмски текстови ги објавувале во туѓина, во соседството, но ги сочувале македонските чувства и македонските теми. Со тие текстови, со тие истражувања, всушност, се пополнуваше дисконтинуитетот во развојот и растежот на македонската драма од Војдан Чернодрински па наваму. Видовме дека драмата се покажала како најжива, највпечатлива и најимпресивна форма за искажување и негување на македонските национални чувства, особено во Бугарија, преку македонските здруженија и секции каде што биле и изведувани плејада нови драмски текстови од Македонци кои говореле за националното ослободување на македонскиот народ.



Тоа е историја. Но тоа е многу важна историја која постепено се расветлува и се приклучува кон големиот духовен трезор на македонскиот народ. Историја е и современиот театар. Историја е, особено ако е внимателно, систематично, стручно и компетентно запишан, обработен, проследуван и овековечен. Историја е и секој човек што оставил свој белег, свој уметнички, творечки и работен влог во театарот. А токму таа историја „Театарскиот гласник“ ја бележи, ја сведочи и ја чува како трајно паметење и како траен аргумент за македонските вредности, за македонските времиња и невремиња во кои театарот има свој пат, своја специфична и магична сила за опстојба.

Самиот театар и самиот театарскиот чин е своевидна, пак, историја за секој народ, за секое време. Кога човек ќе ги разлиста недобројните страници на триесетгодишните броеви на „Театарскиот гласник“ ќе сретне многу претстави и текстови за тие претстави, па фотографии од повеќето драматични сцени на претставите, ќе подзастане пред тие фотографии, ќе се присети на живите премиерни вечери, на долгите постпремиерни разговори, тревожења и возбудувања, на различијата на впечатоците и на естетските вреднувања, ќе се присети на актерите, на режисерот, на плејада вредни и значајни луѓе кои со целото свое битие учествувале во создавањето на претставата, страсно и чувствено го остварале јавниот и занесен театарски чин. Сега, гледајќи ги тие запишани и отпечатени факти на страниците на „Театарскиот гласник“, гледајќи ги од аголот на поголемата временска дистанца, ми стануваат уште подраги, повозбудливи и подраматични отколку во миговите на самите настани. Повторно го доживувам со новонадојдена емоција, со емотивен набој, прочистен и просветлен во душата, оти тие го надминале своето време и траат во сеќавањата како пресвртни, историски и ѕвездени мигови во развојот, афирмацијата и дострелите и доблестите на македонскиот театар. А има такви претстави.

Ги има доста. Тие претстави страшно нè возбудувале. И страшно многу ни значеле во тоа време. Со тие претстави растевме, зреевме, ги проширувавме нашите видици, освојувавме нови знаења и нови вредности, со тие претстави ги подзасилувавме самочувствата дека сме свои на своето, дека со свој јазик, со свои вредности и со свои креативни сили без фрустрации и провинциски комплекси застанувавме рамноправно, рамо до рамо, со посилните, помоќните и побогатите од нас.

И бевме свој глас, своја оригиналност и автентичност.

По таа линија и денес оди и се развива театарот.

Нема права линија. Нема правило. Секоја генерација има свое чувство, свое чувствување на своето време. Според тоа, секоја генерација има право и на свои вредности. Да ги донесе, да ги потврди, да ги наметне. Но, секоја генерација има должност и да надгради, да доразвие, да доизгради. Ако се обединат тие чувства, тие суптилитети, ако творечки и со почит се испреплетат во магичните лавиринти на творењето и на создавањето на театарот, тогаш континуитетот во зачувувањето на автентичните извори на македонскиот театар, на македонскиот театарски израз ќе биде зачуван. И, се разбира, дури и збогатен, надграден.

Но, на тој план, има многу стапици.

И многу лажни предизвици.

Ни една театарска средина не е сто отсто отпорна на навевите на лажното и на квази уметничкото. Но доколку како траен, стамен и проверен бедем го има својот автентичен творечки извор, ја чува и ја почитува својата традиција, својата изворност и своето наследено духовно богатство, тогаш сè е во најдобар ред. Има место за сите предизвици. И за сите творечки немири и неспокои.

Театарскиот гласник“ е трајно сведоштво за нас, за нашите времиња. И за нашите вредности. Човечки, уметнички. Човечките различија и вредносните различија токму и по тоа постојат. И по тоа се значајни. По тоа што го оставаат како трајна вредност зад себеси. На мапата на националната култура светлите и блескотни точки на константните вредности се гледаат и по опстојбата на некои идеи, на некои иницијативи. Ако нешто опстојува и духовно нè збогатува цели триесет години, ако станува неопходна и незаобиколна вредност, ако илјадници страници се претвориле во трајно сведоштво за сите времиња, ако од тие страници го наслушуваме и ехото на древноста на театарот, но и крикот на сегашниот театар, тогаш сме сигурни дека не сме го промашиле своето време. „Театарскиот гласник“ е полн погодок токму во истрајбата со времето. Во него се сите македонски театарски времиња. И древните, и сегашните. Да веруваме дека успешно и храбро ќе ги дочека и идните.

Почитувани,

Годинава се заокружуваат триесет години од појавата на нашиот „**Театарски гласник**“. Времето едноставно лета, како вчера да беше неговата појава, првиот број, возбудата од гласилото за театарот и за светот околу него. Ќе опстои ли, ќе успее ли, па дури и прашањето за потребата од негово појавување.

Временската дистанција најдобро ги потврдува или ги негира дилемите и поставените или само претпоставените прашања. Мудроста вели оти не се потребни убави зборови, туку добри и големи дела. „**Театарски гласник**“ само потсетува дека во изминатите триесет години сопствена опстојба, не малку лесна и едноставна, исполнил над шест илјади страници кои претставуваат една своевидна историја. Зар 30 години континуирано излегување само по себе не е историја! А во него, во тие страници летописни, како автори или како споменати креатори на драмата и на театарот се бројка која тешко може и да се претпостави.

Прчината за тоа е едноставна. Театарот, сценското збиднување е колективен труд и секако макотрпен процес кој како краен резултат му се нуди на гледалиштето. Дел од таа истрајба е и нашиот „**Театарски гласник**“.

Заокружувајќи ги своите три децении, се обраќа за повик на соработка до сите негови соработници, почитатели и приврзаници за една соработка. За нови броеви, за нови годишта, за нови вредносни страници, за валидни естетски проследувања и толкувања кон нашата заедничка и единствена љубов, кон магијата на театарот.

“Театарски гласник” Ве поканува на соработка. Во исто време, Ве повикува и на дијалог за неговите идни и нови перспективи. За нас сите и за времето, за неминовните промени и за повисоки естетски дострели.

Едноставно “Театарски гласник” е Ваш и постои со Вас. Ви ја возвратува почитта и љубовта со повик за заедничка акција во реализацијата на неговите нови децении.

Ве очекува и верува во Вас, возвратно како што сите го очекуваме секој негов нов број и веруваме во него.

Со почит,

Ристо Стефановски,

Главен и одговорен уредник

Славко Маринковиќ

„Театарски гласник“ 1977–2007

Само неколку години по раѓањето на првиот број (октомври 1977 година, Скопје), *Театарскиот гласник* – тогаш списание на професионалните театри на Македонија, денес списание на театрите и на театарските професионалци во Македонија – си го обезбеди правото на граѓанство во нашето културно милје. Стана око и уво на театарското творење кај нас, стана негов пулс, „огледало на состојбите, на содржините во нашиот театарски живот“, како што го видел и го доживеал писателот проф. д-р Георги Сталев, ова списание се претстави како „единствен траен запис за нашето постоење“, според чувството на актерката Снежана Стамеска, искажано во една јубилејна пригода.

Дали годината илјада деветстотини седумдесет и седма беше и театарска година? Што се случувало во театрите низ Македонија, во драмското творештво, во театарската дејност воопшто реализирана и во Македонија и од страна на македонските театарски уметници и дејци на сцените надвор од нашите граници?

Покрај неколкуте десетици „редовни“ премиери на драмските сцени во Битола, Куманово, Прилеп, Струмица и Штип на македонски јазик, во Скопје на македонски, албански и турски јазик и изведбите на оперската и на балетската сцена во скопскиот МНТ, театарскиот живот на нашите простори го збогатија уште гостувањата кај нас и нашите на сцени во други јазични подрачја, учествата на фестивали, поставувањето праизведби, наградите на театарските уметници, издавањето бројни наслови на драмски дела и од домашни и од странски автори. Со делумното потсетување на некои од нив, веројатно би ја доловиле атмосферата во годината во која се роди нашиот *ТГ*.

На 12. македонски театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, со награди беа удостоени: претставата „Големата награда“ (НТ Струмица), режисерот Бранко Ставрев за „Големата награда“, актерките и актерите Мери Бошкова (Живка во „Госпоѓата министерка“), Владимир Светиев (Пера Калениќ во „Госпоѓата министерка“), Исмаил Рама (Еди во „Поглед од мостот“), Кирил Жежоски (Вили Ломан во „Смртта на трговскиот патник“), Љутви Сејфула (Арган во „Вообразен болен“), Петре Прличко (Јеротие во „Сомнително лице“ – НТ Куманово) и младиот актер Фета Мехмети (Рудолфо во „Поглед од мостот“) и сценографот Чедо Христов („Големата награда“ и „Смртта на трговскиот патник“). Меѓу другите, на македонските сцени беа поставени „Мајка храброст“ од Брехт (Битола), „Коцкари“ од Гоголь (Прилеп), „Вообразен болен“ од Молиер (Турска драма при Театарот на народностите во Скопје), „Госпоѓа министерка“ од Нушиќ (МНТ), „Сомнително лице“ од Нушиќ (Куманово) и „Хамлет“ од Шекспир (Драмски театар Скопје). Истовремено, македонското драмско творештво беше претставено со поставување македонски дела во театрите во Подгорица („Бумеранг“ од Томе Арсовски), Ужице („Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле), Зеница („Вител“ од Чашуле) и Приштина („Вртоглавица“ од Миодраг Мицев). Драмскиот театар имаше значајно гостување во Париз со претставата „Јане Задрогаз“.

Големиот триумф на „Свадбата на Мара“ се случи во 1977 година. На двата најпрестижни југословенски театарски фестивали – Малите и експериментални сцени во Сараево и Југословенските театарски игри „Стериино позорје“ во Нови Сад – битолските театарски уметници постигнаа

стопроцентен успех: „Свадбата на Мара“ од Владимир Костов беше прогласена за најдобра претстава и во Сараево и во Нови Сад, а Јоана Поповска (Мара) и Ацо Стефановски (Џганов) беа прогласени за најдобри актери и на двата фестивала. Режисерот Љубиша Георгиевски ја доби првата награда во Сараево.

„11 Октомври“ во 1977 година им припадна на оперската певица Павлина Апостолова – за животно дело, на Јоана Поповска за креацијата на Мара во „Свадбата на Мара“ и на актерот Ацо Јовановски за креирањето на ликот на Фезлиев во „Црнила“.

Активни во годината беа и издавачите. Македонскиот читател доби дела од македонски и од странски писатели: Здружените македонски издавачи ја објавија едицијата „Странски и југословенски автори“, во која беа вклучени „Вилхелм Тел“ и „Разбојници“ од Фридрих Шилер (превод Благојка Јаконова), „Пигмалион“, „Професијата на госпоѓата Ворн“, „Андрокле и лавот“ и „Никогаш не се знае“ од Џорџ Бернард Шо (превод Свето Серафимов и Илинка Смилевска). Беше објавен и избор од творештвото на Иван Цанкар – „За доброто на народот“, „Кралот на Бетајнова“, „Слуги“, „Соблазна во Шентфлоријанската Долина“ и „Убавата Вида“ (превод Томе Арсовски, Бистрица Миркуловска и Александар Поповски).

„Матица српска“ од Нови Сад ја објави едицијата „Современа македонска драма“ и на српскохрватски јазик ги претстави Васил Иљоски со „Бегалка“, Коле Чашуле со „Црнила“, Томе Арсовски со „Парадоксот на Диоген“ и Бранко Пендовски со „Пречек“.

Оваа културна атмосфера во 1977 година ја заокружија и настани во другите уметности. Во Националната пинакотека во Атина на изложбата Современа јутословенска уметност беа застапени 19 македонски ликовни уметници. Во Париз беше организирана изложбата „Современи македонски сликари“, на која 40 творби прикажаа Родољуб Анастасов, Ристо Калчевски, Димитар Кондовски, Спасе Куновски, Танас Луловски, Петар Мазев, Вангел Наумовски, Душан Перчинков, Глигор Чемерски и Томо Шијак. Пред 100.000 гледачи, во Спомен-паркот Шумарице кај Крагуевац беше праизведен ораториумот „Повесница“ од Ристо Авромовски, на текст од Лилјана Чаловска, во режија на Владимир Милчин. Ораториумот го изведоа 1.600 пејачи (меѓу нив и Младинскиот женски хор „Стив Наумов“ од Битола), басот Георги Божиков и меѓу рецитаторите – Снежана Коневска и Емил Рубен. Музејот на современата уметност во Скопје беше домаќин на ретроспективната изложба на Спасе Куновски. Антологии на современата македонска поезија беа, објавени во Париз, Питсбург и Нови Сад. „Мисла“ од Скопје учествуваше во издавањето на 16 книги од Иво Андриќ во заедничкиот проект со „Просвета“ од Белград, „Младост“ од Загреб, Државна заложба од Љубљана и „Свјетлост“ од Сараево. Делата ги преведоа Трајан Бафтировски, Димче Билјановски, Борис Благоевски, Тодор Димитровски, Богомил Ѓузел, Благоја Корубин, Илија Корубин, Глигор Крстески, Евтим Манев, Спободан Мицковиќ, Трајан Петровски, Видое Подгорец, Георги Сталев, Драгица Стардeлова, Тања Урошевиќ и Велика Ширилова.

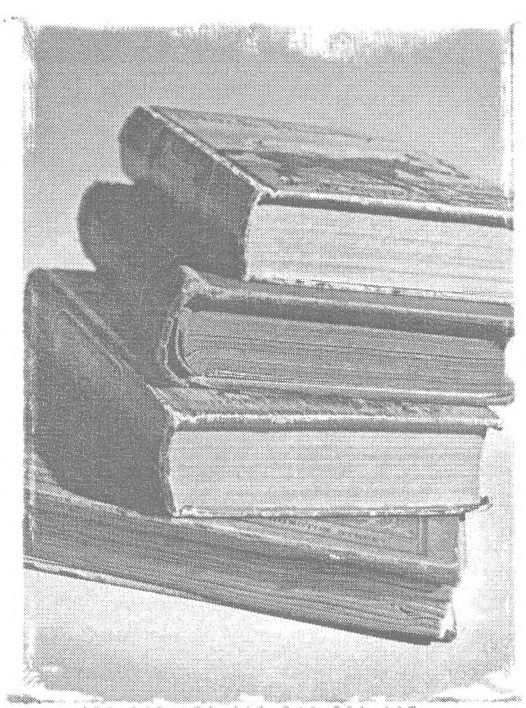
Први препеви и преводи беа објавени на сумерскиот еп „Гилгамеш“ (препев: Михаил Ренџов) и на трагедијата „Фауст“ од Гете (превод Душан Томовски). Сликарите Димитар Кочевски, Илија Кочевски и Свето Манев ја формираа ликовната „Група 77“ во Битола. Александар Ѓурчинов го сними играниот првенец „Исправи се, Делфина“, Трајче Попов го режираше својот втор филм „Пресуда“, а Коле Манев го сними долгометражниот документарец „Тулгеш“. Во анимираниот филм нови дела создадоа Петар Глигоровски („Адам“), Дарко Марковиќ („Стрелби“, „Бело копче“ и „Пет филма од рака“), Боро Пејчинов („Ближни наши“) и Делчо Михајлов („Хомо екраникус“). Кинотеката на Македонија почна да го издава „Кинотечниот месечник“.

Вакви настани, настапи, објави, појави... учествуваа во создавањето на општата културна атмосфера, која – веројатно, можеби... – придонела

Ристо Стефановски, тој театарски деец од највисока класа, да ја иницира авантурата издавање некомерцијално списание во ликот на првиот скромен (само по обем) број на *Театарскиот гласник*. Денес, неговата визија од пред триесет години се трансформира во списание од околу 200 страници голем формат („нормална“ книга на 400 страници) со извонредно богати информативни, истражувачки, аналитички, фактографски... текстови, кои многу, навистина многу ја збогатија ризницата материјали за севкупното театарско творештво од сите аспекти и во сите појавни видови.

„Без *Театарскиот гласник* ќе немавме сведоштво за еден дел од нашата култура, од нашето постоење“, проценува режисерот Љупчо Тозија. Актерот Томе Витанов го вреднува *Гласникот* како „своевиден апологет на македонската театарска теорија и историја“. Историчарот на уметноста Љупчо Маленко го прифаќа *Театарскиот гласник* како „огледало на состојбите на душата и пулсот на театарското живеење кај нас“.

Вредностите на ова списание, меѓу другото, најверојатно во основа се генерираат од првичниот концепт на главниот и одговорен уредник Ристо Стефановски, кој – поедноставено кажано – се состои во отвореноста на страниците за најширок можен круг соработници, творци од сите области, луѓе кои своите резултати не би можеле на други места да ги презентираат, зашто „ТГ“ практично не знае за одбивање, не знае за кратење ракописи, не знае за „груби“ уреднички интервенции. „Посебно ја истакнувам големата улога на *Театарскиот гласник* во истражувањето на историјата на македонскиот театар и во историјата на македонската драмска книжевност“, оценува академик Георги Старделов. Слична е и мислата на писателот Симон Дракул за списаниево: „Тоа што го поддржувам ова списание е неговата мошне сериозна историчност и научност“.



Кога д-р Васил Тоциновски вели дека „*Театарскиот гласник* претставува вредносна страница во македонската драма и театар“ и дека „неговите страници беа и се стожер, обединуваа, повикуваа на соработка и разбирање“, тој ни дава право да се потсетиме на близу четиристотини автори кои еднаш или „милион“ пати се јавиле на страниците на ова списание, многу често специјално пишувани за него, некои секако пренесени од други извори. Делумно и прекуредно да спомнеме автори чии текстови ги запознавме во превод на македонски јазик и кои никогаш не би стигнале до нас како информација за движењата во „светскиот“ театар доколку ги немаше страниците на „ТГ“ - Наталија Вагапова, Радомир Путник, Еуџенио Варба, Мајда Кнап, Антонен Арто, Ваталија Балашанова, Андреј Инкрет, Петар Волк, Љуба Тадиќ, Жорж Бану, Андре Вринкт, Слободан Селениќ, Звоне Шедлбауер, Далибор Форетиќ, Павел Антокољски, Јован Ќирилов, Велимир Хлебников, Емил Фрелих.

Домашните автори, бездруго и нормално, се далеку побројни. Меѓу нив се наоѓаат десетина или повеќе соработници кои практично не дозволија ниту еден број на *Театарскиот гласник* да се појави без нивни текст. Завиден е и бројот на другите пишувачи кои, јасно, немаме намера да ги „редиме“ според бројот на објавените текстови, зашто не ретко и само еден текст може да значи многу што секако зависи од самиот автор и од темата што ја обработува. Затоа, се потсетуваме на имињата активни од пред триесет години, активни во сите триесет години, на објавуваните автори од „средното“ време и од актуелниов миг: Иван Ивановски, Ристо Стефановски, Александар Алексиев, Благоја Иванов, Лилјана Мазова, Васил Тоциновски, Илија Милчин, Славомир Маринковиќ, Тодор Кузманов, Горан Стефановски, Петре Бакевски, Томислав Османли, Коле Ангеловски, Бранко Ставрев, Исо Руси, Васил Иљоски, Гане Тодоровски, Владимир Милчин, Тамара Арсовска, Витомир Митевски, Јованка Стојановска, Наум Пановски, Снежана Филиповска, Љубиша Никодиновски, Борко Зафировски, Јордан Плевнеш, Хараламие Поленаковиќ... Само *Театарскиот гласник* можеше да објави размислувања, „извештаи“, согледувања, анализи... на уметници и друг профил професионалци кои не спаѓаат во категоријата пишу-

вачи на текстови или кои под „а“ не пишуваат за театарот. Така, за среќа, во одделни броеви на *Театарскиот гласник* ги читавме „Букет од Виолета за Виолета“ од Павлина Апостолова, „Македонската народна игра на балетската сцена меѓу двете светски војни“ од Анатолиј Жуковски, „Од времиња глуви до билет повеќе“ од Тодорка Кондова-Зафировска, „Прилог и пролог кон психоанализата на Шекспир“ од проф. д-р Петар Тофовиќ, „Без мерак, без пари, без атмосфера“ од Ристо Лазаров, „Нè викаа Рациновци“” од Ристо Лазески-Гиче, „Сеќавањата“ (I, II, III) на Тодор Николовски, „Од мојот ноќник“ на Бошко Смаќоски...

„Постоењето на *Театарскиот гласник* е мудра идеја, како што е мудрост и самиот театар... браво за реализираната идеја“ е коментар на академик Томе Серафимовски. Актерот Љутви Сејфула заклучува дека списанието навистина е гласник, „достоен гласник на театарската уметност и култура, мост меѓу театарските дејци и куќи“.

Критичарот Петре Бакевски, во еден подолг текст за 30-годишниот јубилеј на *Гласникот* објавен во дневниот печат, меѓу другото, оценува: „*Гласникот* стана култно театарско списание. Во него ја има(ше) и македонската тетарска историја, но ги има(ше) и живите, сегашните, тековните театарски настани. Тој прекрасна во голем трезор на театарскиот дух на македонскиот народ“. На вакви констатации се надоврзуваат критичарката Лилјана Мазова – „На неговите страници се најде она што е актуелен театарски миг, но: и истражување на историјата на театарскиот живот на овој простор“ и актерката Весна Таковска, за која списанието е „времеплов на уметничкото творење на луѓето што го сакаат театарот и кои директно творат во него“.

Нема, практично, ниедно релевантно театарско име меѓу уметниците, дејците, критичарите, историчарите, истражувачите на театарското дело кај нас кое не се појавило на досега печатените околу 7.000 страници на *Театарскиот гласник* со авторски текст, напоредно со бројните информативни текстови, интервјуа, прегледи и друг вид „соопштенија“ кои се важни за театарот денес и за театарот вчера и назад со векови, сè до оние четири антички театри (Охрид од II век п.н.е, Хераклеја Линкестидска и Скупи од II и Стоби од III век), можеби и до разиграната Тетовска менада пред 25 векови!

Илустративниот сегмент на *Театарскиот гласник*, напореден со текстовите, носи посебна фактографска вредност уште од првиот негов број. Имено, следејќи ги текстовите за актуелните настани и за театарското минато, фотографскиот материјал и цртежот и плакатот и другите видови илустрации ги збогатуваа вкупните содржини за театарското живеење, а не ретко беа и сами по себе доволни да ни дадат визуелен податок и информација за нешто направено, реализирано, креирано. Делови од богатиот илустративен материјал првпат ексклузивно се објавени во *Гласникот* како непроценливо сведоштво за културните корени во разни времиња и краеви. Во таа смисла и драмскиот писател Томе Арсовски имаше забележано дека го оценува *Гласникот* како „релевантен изворник на документи и податоци за идните истражувачи на театарската мисла и историја“, а сликарот и сценограф проф. Владимир Георгиевски се приклучува со констатацијата дека “*Театарскиот гласник* запишува, анализира, промислува, одбележува. Ја запишува постојаноста на театарската уметност кај нас“. Актерот Салаетин Билал вели: „Човек кој го има списанието секогаш е во континуитет со она што се случува (и се случувало) во театарот“.

Во низата искажувања по повод 20-годишнината на *Театарскиот гласник*, писателот Илхами Емин почувствувал потреба да го истакне името на човекот кој стои зад целата оваа издавачка операција од првиот број до 20-годишнината, а сега, еве, и до 30-годишнината. Емин кажува: „Покрај сè друго, *Театарскиот гласник'* барем за мене, останува небаре капитално дело на големиот театарски деец Ристо Стефановски“. По повод тој јубилеј пред десет години, Виолета Џолева многу згодно ги сублимира состојбите, па сега во малку парафразирана форма повторно ги објавуваме нејзините кажувања дека *Театарскиот гласник* го гледа како наша потреба, глас дека постоиме, потврда за творечката енергија, инспирација за идните дејци, документ на едно творечко време, поттикнувач на нови дејности, провокација за одговорна театарска критика, стожер на театарската традиција, аналитичар, книга што секој сака да ја прегрне, гнездо на нови концепции, чесност во презентирањето на театарски дејци и куќи... чедо на ентузијазмот и упорноста на господинот Ристо Стефановски.

Неколкумина ја прифатија иницијативата на Ристо Стефановски есента 1977 година, им се придружија други личности, некои по извесен број години заминаа, дојдоа и доаѓаа други и нови имиња, ги има и сега..., но само Ристо Стефановски, можеби уште двајца-тројца, останаа во сите изминати триесет години. Само Стефановски ја водеше битката на сите полиња – го издаваше списанието, го доградуваше концептот, ги ангажираше соработниците (авторски, уреднички, технички...) и постојано беше

во потрага по, по ѓаволите, тие пари што вообичаено ги крстиме како финансиски средства. Пари за печатарски трошоци и за скромните хонорари, кои често долго доцнеа, можеби за некои броеви и не беа исплатени, но сепак никој не го одби Ристета за следниот број да напише нов текст. Тоа го прави и сега, во оваа јубилејна година.

Соработниците кои беа или и се актуелни членови на Редакцијата и на Издавачкиот совет (ИС) и оние кои ги подготвуваа броевите за печат беа луѓе без кои Ристо Стефановски не ќе можеше да го реализира сето она што го реализираше во врска со *Театарскиот гласник*, без оглед дали некои од нив функционираа во *Театарскиот гласник* пократко или подолго време, беа повеќе или помалку активни. Сечиј придонес носи определена вредност. Затоа, нивното наведување по азбучен ред, се чини, како најкоректно:

Членови на Редакцијата: Александар Алексиев, Коле Ангеловски (беше и член на ИС), Петре Бакевски (ИС), Новка Блаер, Љубиша Георгиевски (ИС), Братислав Димитров, Дејан Дуковски, Богомил Ѓузел, Иван Ивановски (ИС), Ѓунер Исмаил, Тодорка Кондова-Зафировска, Кемал Лила (ИС), Лилјана Мазова (ИС), Владимир Милчин (ИС), Жанина Мирчевска, Витомир Митевски, Маја Мицевска, Сашо Ордановски, Маја Стевановиќ, Горан Стефановски, Ристо Стефановски (ИС), Слободан Унковски;

Членови на Издавачкиот совет: Влаже Алексоски, Мехди Бајрактари, Тони Баталаков, Русомир Богдановски, Георги Божиков, Ниче Василев, Димитар Гешоски, Лира Грабул, Ристо Давчевски, Дарко Дамевски, Ацо Дуковски, Благоја Ивановски, Васил Иљоски, Ацо Јовановски, Ванчо Каранфиловски, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Тодор Максимов, Џемаил Максут, Наџи Ндоци, Благоја Николовски, Лазо Новаков, Драгослав Ортаков, Димитрие Османли, Томиспав Османли, Љупчо Петрушевски, Јордан Плевнеш, Харалампие Поленаковиќ, Јоана Поповска, Хисен Рамадани, Хамза Река, Захарие Смаќоски, Томислав Спасовски, Димитар Станковски, Благоја Стефановски, Ненад Стојановски, Ѓорѓи Трајанов, Снежана Трифуновска, Благоја Чоревски, Муарем Шерифи;

Во подготовката на броевите за печат учествуваа: Витомир Митевски (броевите 1–15), Ристо Стефановски (16, 17 и 19), Славомир Маринковиќ (18–33, 35 и 40–43), Павле Константинов (34 и 36–38).

Меѓу curiosum-ите на *Театарски гласник* би ги навеле броевите 35 и 43. Имено, бројот 35 беше специјално издание, комплетно посветено на 20-годишниот јубилеј на Мајските оперски вечери, подготвено од посебен Уредувачки одбор (Љупчо Петрушевски, Слободан Костурски, Васил Ќортошев, Славомир Маринковиќ...), резултат на неможноста на Опера та поради немање наменски финансиски средства (во 1991 година) да издаде барем минимонографија за значајната манифестација. Во бројот 43, *Театарски гласник* посвети 32 страници на 50-годишниот јубилеј на Опера та во 1997 година. Оваа институција ни тогаш не успеа да го „монографира“ својот импозантен јубилеј – половина век, па *ТГ* со енциклопедиски прилог, во кој беа поместени одредници за повеќе од 300 оперски уметници и за сите 73 оперски премиери и за нивните 78 премиерни обнови, го одбележа и прослави полувековното творештво на оперскиот ансамбл на МНТ.

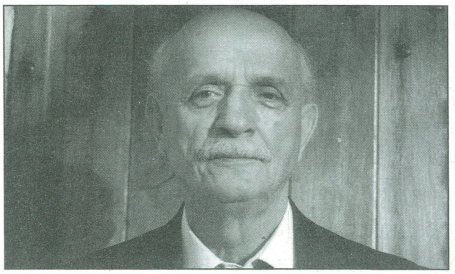
Театарскиот гласник бр. 44–45, во издание на Дирекцијата за култура и уметност на град Скопје, го подготви Ристо Стефановски, а го отпечати „Датапонс“. Бројот 46 техмички го подготви Кристијан Ристески, а го отпечати „Цином“ од Скопје. Од бројот 47 до денес, лектурата, коректурата и графичкото обликување ги прави Здравко Ќорвезироски, а се печати во „ЈУгореклам“ – Скопје.

Овој „бедем... во одбрана на духовното благо“, како што вели Снежана Стамеска, требаше да се измисли, зашто без него ќе бевме многу посиромашни, а, можеби не ќе ни знаевме колку. „Чудесна е истрајбата на *Театарскиот гласник*... (и) е полн погодок токму во истрајбата со времето“, забележува Петре Бакевски. „Во него се сите македонски театарски времиња. И древните, и сегашните. Да веруваме дека успешно и храбро ќе ги пречека и идните“.

Секако, веруваме дека токму со овој јубилеен број на својата 30-годишнина *Театарскиот гласник* зачекорува во идните времиња.

Горан Стефановски

Разговор со Ристо Стефановски



• *Денес е 8 август 2007, разговараме со Ристо Стефановски, за неговиот личен живот и за неговиот театарски живот. Значи, првото прашање, Ристо, кој е првиот спомен што го имаш и првата слика на која се сеќаваш од најраното детство?*

Одамна го пребарувам тоа во мене и никако не можам да ја лоцирам првата слика... Дали, можеби, кога умре баба ми, а мене ме зеде на Тасета мајка му, ме однесе во една соба, да не гледам како ќе ја закопуваат... Или поплавата, одењето во Албанија со мајка ми... разговорите во родното место на моите родители 'Рбеле пред црквата..; или детските игри со моите другари околу тој квадрат каде што бевме сите од маалото: Драган, Тасе, Србо, Благоја, Раде, Спасе Кисели и Спасе Шупар, Кузе, Андруша, Иво, Марјан, Жарко... или кога игравме топка со крпениците, или кога шетавме ноќно време, мајките седнати пред врата на муабет на ниски столчиња, а ние пеевме песнички, или игрите со децата, или кога бевме избегале, уште пред војната, со другарчиња во Маџари, тоа беше големо растојание во тие времиња, па после јадев и ќотек, дали првото доаѓање од забавиште кога се вратив дома, ја затеков мајка ми како лупи компири, јас полн со еуфорија сакав да ѝ раскажувам, а таа само ми рече „а, дојде, мајкино, е, убаво"... Веројатно ѝ било преку глава, испраќала и пречекувала 5-6 деца, но за мене тоа беше непријатен шок... Дали во таа куќа што ја градевме во Дебар маало, покриени зимно време со черги, рогозини да не нè дува одлево и оддесно...Се сомневам дека можам точно да лоцирам кое е првото сеќавање. Најубавото време, не само мое, е детството. Инаку, би кажал дека сме живееле мошне сиромашно, особено во првите години од моето сеќавање, но бевме сложна фамилија под авторитетот на татко ми и мајка ми. Бев среќен... Без татко ми не можевме да почнема да јадеме. Требаше да се каже молитвата па да почне да се јаде, и таман си рекол „ам", снемало... Или мајка ми кога ќе се вратеше од пазар и ќе ни донесеше нешто, мене посебно, да си каснам... Мајка ми и татко ми беа родители во вистинската смисла на зборот, исцело посветени на нас. Иако бевме сиромашни, навистина многу се сакавме. Сега кога се преслушувам, кога правам ретроспектива, честопати, се

КУЌАТА ВО КОЈА РИСТО СТЕФАНОВСКИ ГО ПОМИНАЛ СВОЕТО ДЕТСТВО

ОДЛЕВО ДОЛУ: РИСТО СТЕФАНОВСКИ (СО КРЕНАТО РАЧЕ), МАЈКА МУ И ТАТКО МУ (СЕДАТ), МИЛЕ (СТОИ)
ВО ВТОРИОТ РЕД: МИРКО, ИВАН И КРУМЕ

прашувам, од каде таа толкава љубов во тоа време... Јас како најмал ги идеализирав моите браќа, ги правев херои... Сегде се фалев дека брат ми Круме го правел мовчето по кое се слегуваше на Вардар. Дека татко ми како ѕидар учествувал во градбата на „Бристол“ и скалите на Француските гробишта... Па посебно, да речеме, мислев дека Круме е најдобар мајстор, најдобар шофер, дека Мирко е најголем интелектуалец во нашата фамилија, кога работеше во „Алатини минес“ рудниците на хром, кога работеше во Пивара... Тој, всушност, и беше најголем интелектуалец во нашата фамилија и пошироко. Круме со своето бекриско однесување, со еден шарм во песната, во муабетот, во разговорите, Миле со својот авантуристички дух, сакаше да побегне од работа, ненадејно замина во Белград, во Софија, во партизани 1942,.. менуваше често многу работи, Иван беше кртица, како што го памтам работеше од „утро до мрак“ во бакалницата, беше перфектен, многу добар работник. Татко ми, пак, работеше на некои места каде што јас му носев јадење... детството го обележува животот, тоа е одозгора ставен фил на сиот наш живот, тоа ги омекнува нашите подоцнежни страсти, кавги, расправии, љубови, омрази... Го паметам одењето на Вардар, паркот, Зоолошката градина, учителска школа - во тој круг се движев. Го помнам Караман, првиот научник кој ја создаде Зоолошката градина и почна да ја истражува флората и фауната во Македонија, нè тераше да фаќаме бумбари, на едно конче ќе туревме восок, ќе го пуштевме кончето во дупче и на него се фаќаа бумбари или пајаци, потоа ги стававме во шпиритус и ќе ги однесевме кај Караман... Фаќавме и жаби, баравме јајца по дрвјата... Се сеќавам убаво и дека за Ѓурѓовден ги красевме тарабите во дворот со гранки, со лисје. Празниците беа посебни доживувања. Ѓурѓовден, слави, Велигден, Божиќ... Тоа беа очекувани денови што нè исполнуваа. Вриењето, крчкањето на тенџериња-та... Мајка ми за Божиќ и за Велигден правеше многу јадења. Помнам една анегдота со брат ми Миле. Тој беше зел некој динар од работа и сабајлето на Божиќ ќе ме носи кај кино „Балкан“, во една уличка имаше чкембе чорба. Се изнајадовме чорба, му било мерак да

РИСТО СТЕФАНОВСКИ (ВО СРЕДИНАТА, СТОИ) СО СВОИТЕ ДРУГАРЧИЊА ВО 1937 ГОДИНА

ме чести, потоа одиме дома, леле, таму нè чекаат џарски јадења, мајка ми вели јадете, ние не знаеме што да одговориме....Не ме пуштаа да одам в кино, за да учам. Одев скришно. Еднаш брат ми Мирко ме виде в кино, се враќам јас дома со премислувања, како, што ќе биде.., гледам, мама на пумпата, Мирко седи покрај неа. А, си реков, сега ќе ме сослушуваат. „Кај беше ти“, вели мама, а Мирко рече „беше во кино со мене“... Оваа благородна лага ми дојде како мелем, ме исполни со љубов кон него.

Брат ми Миле, пак, беше друга природа. „Кажи ми мене, ништо никому нема да кажам“ ни велеше, а како ќе му кажевме, тој право на мама. Во касата со парите, јас ставај, Миле вади ги, вечно нема... Ете така... Моите другари беа воспитани деџа. Во тој наш „квадрат“ сите луѓе беа домаќини, вредни, работници... Чичко Младен, на Драган татко му, беше шнајдер, на Тасе татко му крпеше камења, чичко Трајко копаше по селата... татко ми беше ѕидар, на Раде татко му работеше нешто во авијатика, на аеродром како ѕидар, а на Спасе татко му беше клисар во џрквата Св. Спас, често одевме да му носиме ручек кај 12 кога тој ја удираше камбаната, па и ние да потчукнеме малку...

• *Денеска е 8 август, Света Петка. Кој е твојот однос кон религијата воопшто?*

Татко ми и мајка ми беа религиозни луѓе. Татко ми не ги сакаше многу поповите, поради некои искуства што ги имаше со нив, додека работел кај нив дома... Мајка ми одеше в џрква, се молеше, веруваше. Во сето тоа, ние имавме по малку скепса, не во верата, туку во начинот како таа се применуваше кај нас. В училиште учев веронаука, но имаше еден поп кој многу ги тепаше деџата, па придонесе да го замразиме него, а со тоа и веронауката. Иако тие нивни прикаски од религијата длабоко останале во мене до ден денешен. Џел живот си поставував илјадници прашања во главата и барав одговори, а знаев дека на еден огромен број од моите прашања одговор нема, затоа што се таму негде... во вселената каде што сме создадени. Верувам дека постои нешто, некој кој го направил овој склад, оваа хармонија во вселената и во секојдневието... По лето за да има есен, по денот за да има ноќ, по сонце за да има дожд, по дожд - поплави, ако има многу дождови - пожари... Мислам дека ние не сме случајни овде на овој свет и покрај тоа што не наоѓаме доволно причини и оправдувања за нашето постоење. Мислам дека е краток нашиот век за да можеме да кажеме дека ова невреме што доаѓа од озонските дупки, дека се топи Арктикот, дека џелиот овој живот, џелата таа сила што на некој начин нè доведува од несреќа во среќа, од поплава во жетва, од болести, од чуми,.. до нови животи. Има некоја сила. Кратко е времето на нашиот живот за да можеме да забележиме некакви смени во приро-

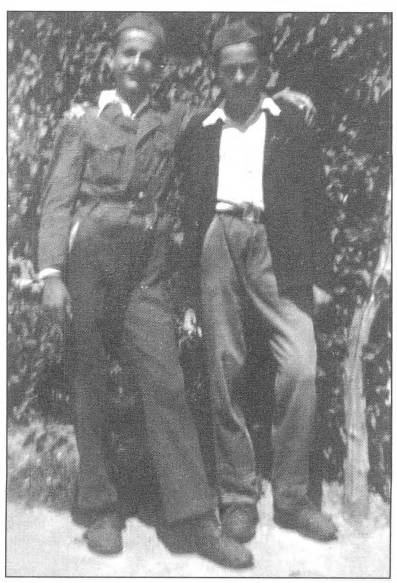
РИСТО СТЕФАНОВСКИ ПРЕД ВРАТАТА НА УЧИТЕЛСКАТА ШКОЛА СО СВОЈАТА ЗАБАВИШНА ГРУПА, УЧЕБНА 1934/35 ГОДИНА (ПРВ ОДДЕСНО ВО ВТОРИОТ РЕД)

РИСТО СТЕФАНОВСКИ, ТРЕТ ОДДЕСНО ВО ПРВИОТ РЕД ДОЛУ, ВО ЧЕТВРТО ОДДЕЛЕНИЕ ВО УЧЕБНАТА 1939/40 ГОДИНА

дата. Мислам дека ние во нашето совладување на природата, на природните закони, дојдовме до извесни сознанија... Но, се прашувам дали кога ќе дојдеме до таа точка природата да ја командуваме, таа нема да нè врати назад? Нашиот интелект многу малку е развиен, а многу се бара од него... Многу малку го користиме умот, страв ми е дека кога ќе сакаме природата да ја подредиме, вселената да ја земеме во своја рака, тогаш ќе биде крајот, ќе мора да почне ново нешто...

• *Која е твојата омилена народна пословица која често ја користиш, и зошто токму таа?*

Јас употребувам многу пословици... *Господ прво на човекот му го зема умот, па потоа сè друго, Засвири и за појас задени, Не сè наеднаш – по ред...* Но, сепак, *На будалата – морето му е до колена,* изгледа ми е омилена, зашто, меѓу другото, и прва ми дојде на ум кога ме праша. Сега се гради одново театарот, јас до каде што стасав кажував да не се силат многу, дека Србите пред војната го граделе седум-осум години, дека ние не можеме да го изградиме за една година, да не даваме рокови, првин да оставиме да го направиме и потем да кажеме дека го завршивме. Прашајте, им велев, луѓе кои имаат искуство, а потем давајте рокови. Во Белград се градеа театри, во Софија... Прашајте... Српскиот крал Михаило се памети најмногу по тоа што го изградил *Народно позориште* на Плоштадот на Републиката во Белград... Тоа и ме послушаа, ама за други работи – море до колена... Еве ја сега, пак дупката ископана, ќе се направи не велам не, ама зошто да се брза... Зошто го говорам ова? Зашто цел живот сум се срекавал со такви луѓе – *Сега или никогаш.* Има уште една пословица што многу ја употребувам: *Варди се од луѓе кои на зајакот му велат бегај, а на ловџијата – пукај.* Се плашам и ден денес од так-



РИСТО СТЕФАНОВСКИ (ЛЕВО) СО НАЈДОБРИОТ ДРУГАР ОД МЛАДИ ГОДИНИ ЃОРЃЕ МИНИНЧИЌ – ЛОЛА (1046/47)

РИСТО СТЕФАНОВСКИ ВО 1952 ГОДИНА

ви луѓе кои го прават и едното и другото. Не ја сакам пословицата: *Што можеш да сториш денес, не оставај за утре.* Јас не мислам така. Велам, да оставиме за утре. Да се преспие, да истине, да се премисли, замисли, да ни легне работата, зашто утре многу побргу се наоѓа решението... Што може да се остави за утре, да се остави.

Ја сакам и пословицата: *Првин скокни, па речи оп.* Таа особено е податлива за во театарот, да не речам за денешнава политика: оп, оп, оп, оп и никако да скокнат. Првин скокни, па речи оп.

Во Библијата стои *Не спомнувај го името Божје напразно.* Оваа пословица особено ја почитувам и до неа, во метафорична смисла, секогаш се придржувам. Страшно ме навредува, ми создава негативна енергија кога некому секој втор збор му е Македонија, со тоа сака ли да каже дека тој е Македонец, а јас сум нешто друго!? Често сум се расправал кога некој нападно зборува дека многу ја сака жената, децата... Па тоа е нормално, треба да ги сакаш, но јасна е работата за што станува збор кога нештата се пренагласуваат, кога „напразно се спомнува името Божје".

Најмногу сум мразел и мразам демагогија и завитканост. Тоа ми е смрт. Еве, сега во еден напис на еден наш пријател, се пени додека пишува дека наградите се неважни, дека фестивалите се застарена работа,.. а самиот тој ќе отепаше луѓе да добие награда...

• *Велат дека зад секој силен човек стои силна жена. Која е улогата на твојата сопруга во твојот живот и во твојата работа?*

Секојпат имав огромна вера дека имам жена која е со сите можни квалитети на човек каков што јас сакам. Бев убеден дека кога не сум дома, и децата и Дивна си ја вршат својата работа онака како што треба. Независно дали станува збор за училиште или за воспитување, за што да е, бев сигурен во Дивна. Во неа најдов оддишка, мир, па, ако сакате, и разнење од стресовите во театарот.

Да не ти расправам како се враќав дома од работа. Секогаш дома се трудев да ги полнам испразнетите батерии со позитивна енергија. Било децата, било жената, било сосотојбите што сум ги наоѓал дома, секогаш тоа ме „хранело" . Имав големо разбирање и свесен сум за тоа дека бев тежок партнер, сабајле излези, дојди, касни, пак врати се... Да се поднесе таков сопруг е многу тешко. Има една анегдота со Дивна што често ја кажуваме. Таа постојано велеше дека не е љубоморна на ништо друго, ни на други жени, дека е љубоморна само на театарот. Жена ми знаеше кога ќе дојдам нервозен дома, да ме остави да се смирам, да ми каже некој пријатен муабет со кој ќе ме релаксира, ќе ми ја разбие напнатоста, ќе ме растовари. Едноставно кажано, Дивна ја водеше комплетно нашата куќа. Мое беше само да оставам пари, да купам нешто крупно... Сè друго беше нејзино, чистењето, готвењето... Дури, и сите гости што доаѓаа однадвор, ги носев дома: немавме многу пари, а и не сакав да ми се шири гласот дека арчам државни пари, така што многумина што доаѓаа однадвор во театарот ги носев дома и на спиење и на јадење. Немаше гостин на театарот кој не бил гостин и кај мене дома. Жена ми и децата ја поткрепуваа целата идеја, дури придонесуваа, затоа сум им многу благодарен. Тешко би можел јас со некоја друга жена да го направам ова што сум го направил. Да ме толерира, да ме издржи ваков каков што сум и да не ме отстрани од патот по којшто сум тргнал, напротив, да ме стимулира.

• *Замисли дека се наоѓаш во воз, со случаен сопатник кој за неколку минути треба да се симне на следната станица. Имаш потреба да му кажеш сè за себе. Што ќе му кажеш?*

Прво би му рекол дека имам жена и две ќерки и дека имам уште едно дете кое сме го израснале заедно, дека сум бил долгогодишен директор на театар, и тоа еден од создавачите, да не речам, визионерот кој го направил театарот; дека сум главен и одговорен уредник на „Театарски гласник", дека пишувам книги (12, 13) од историјата на театарот. Дека немам многу пари, дека не сум знаел да направам пари за себе, а дека сум бил способен да го издржувам театарот и во најтешките времиња, во касата на театарот сум имал, тогаш кога никој немал, ќе му кажам дека сум среќен човек, успешен, којшто мисли дека остава трага зад себе, но се надева дека ќе поживее уште некоја година, да го доврши она што го почнал. Дека имам внуци, дека сум горд што во Енциклопедијата на Македонија се застапени петмина од мојата фамилија, заедно со мене. Дека сум горд на своите, носам огромна љубов и благодарност кон моите родители, кон средината што ми овозможила да опстанам и да дојдам до исполнување на многуте цели во мојот живот... Сигурно би сакал и да кажам дека страшно ми е криво и жал, дека сум навреден од начинот на кој досега се водеше нашата земја.

• *Да имаш пет минути власт, што сè би направил во театарот и во општеството во врска со театарот?*

Прво, за пет минути власт не се прави ништо. Второ, не би сакал да имам таква власт. Трето, сакам да речам дека државата, процесите во државата, развојот на државата, на земјата, развојот на институцијата, на фабриката, на претпријатието... развојот на што и да е, се прави со страст и посветеност. Кога би можел да бидам власт, би побарал такви, посветени луѓе да ја водат земјата, да го водат театарот, мислам дека сепак постојат, мора да постојат некаде, иако тешко се наоѓаат. Зашто, не може театарот да блеска, земјата да пропаѓа. Секојпат сум мислел и сум пишувал во мојот дневник, дека да не дојдоа вакви турбуленции, такви такви што ни дојдоа по распаѓањето на Југославија, ќе дојдеа нови луѓе и генерации, без примитивизам, алчност, будалаштини...

РИСТО СТЕФАНОВСКИ, ПРВ ОДДЕСНО ВО ВТОРИОТ РЕД, ПРИ ЗАВРШУВАЊЕТО НА ПРВА ГОДИНА НА ТЕАТАРСКАТА АКАДЕМИЈА ВО БЕЛГРАД, ОТСЕК ГЛУМА, СО ПРОФЕСОРИТЕ ЈОЗО ЛАУРЕНЧИЌ (СО КАЧКЕТ) ИВИЦА ТАНКОФЕР (ОД НЕГОВАТА ЛЕВА СТРАНА) И ЈОЖА РУТИЌ (ДЕСНО ЗАД НЕГО)

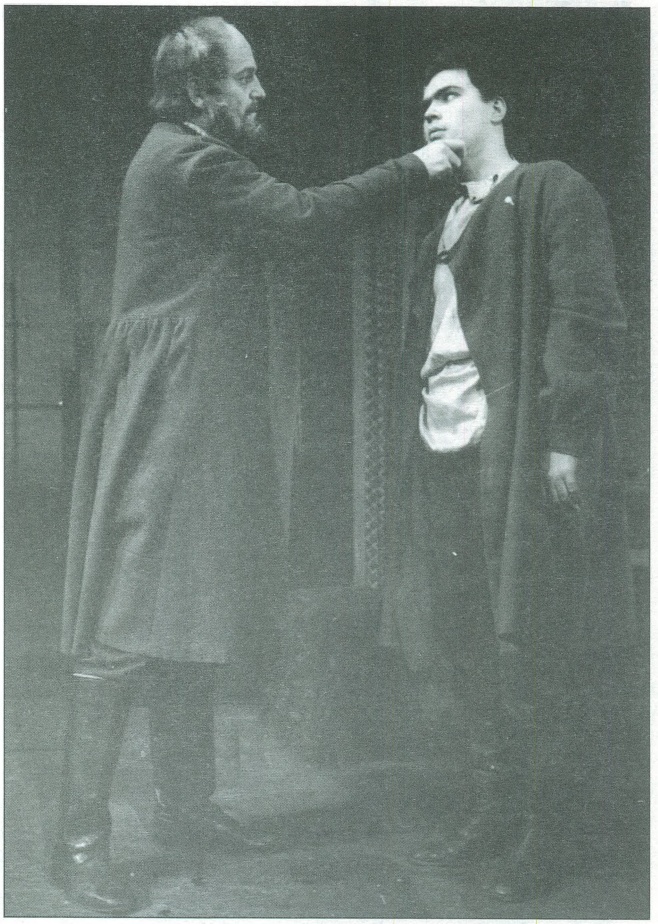
мислам дека немаше оваа транзиција од 17 години олку да нè оштети и закочи. Но и покрај сите вакви лоши работи, сепак животот оди напред, сепак и во оваа темнина има по некоја мала светлина. Проблемот со светлината е што се гасне, па пак се појавува. Да се надеваме дека таа светлина ќе застане на нозе, ќе се зголеми и ќе се спасиме од оваа мошне конфузна ситуација и во државноста, во идентитетот. Една мисла вели дека ни земјотресите, ни војните, ни поплавите, ни болестите не можеа да нè уништат толку колку што може да нè уништи слободата. Дали ќе имаме сили, пред сè интелектуални, дали ќе имаме ум да истраеме и да се одржиме...

• *Ајде, да речеме, твоите пет минути власт се во некаква варијанта на фантазмагорија или сказна... Што би направил?*

Прво би направил улиците да бидат чисти, а пред сè Вардар, на прометните места да има тоалети, би ја преиспитал транзицијата. Сите богатства на земјава беа наши – сега веќе не се наши, туку на поединци... Би побарал историска одговорност од луѓето кои нè довеле довде, кои арамиски ја направија таа транзиција. Јас би се закачил за мантилот на Словенија, за мантилот на која било успешна земја и... по нив. А ние првата работа што ја направивме на тие луѓе кои најмногу ни помагаа, беше што им се ротивставивме...

• *Се наоѓаш во воз со сопатник кој за неколку минути се симнува на следната станица и имаш потреба да му кажеш сè за македонскиот театар. Што ќе му кажеш?*

РИСТО СТЕФАНОВСКИ (СТОИ ВО ПРВИОТ РЕД, ВО БЕЛА КОШУЛА) ПРЕД ЛЕШОЧКИОТ МАНАСТИР СО АНСАМБЛОТ НА ДРАМАТА НА МНТ НА ТУРНЕЈА НИЗ МАКЕДОНИЈА ВО 1954 Г.



РИСТО СТЕФАНОВСКИ (ЛЕВО) СО ДАРКО ДАМЕВСКИ ВО „ШУМА" (1959 ГОДИНА)

Би му кажал дека македонскиот театар денеска го претставуваат исклучително талентирани луѓе, актери, режисери, но дека недостасува сила, моќ која ќе ги „манипулира" сите нив во една позитивна смисла. Нема кој да одбере, да реши, да знае... Да каже, те молам, сакам тоа и тоа, сакам текст, дај да потпишеме договор. Да порача режија, да собере екипа. Би му кажал тогаш дека во Македонија има голем број театри, цела театарска мрежа која функционира уште од по Ослободувањето, со мали исклучоци во времето кога затворија некои театри. Дека оваа мрежа апсолутно добро функционира. Дека грешката е што не се бара од нив, од секој одделно, да прикажуваат најмалку 100-тина претстави годишно во својот град, како некогаш. Јас тоа би го барал. Но, да не навлегуваме во друга сфера. Не можете да барате многу, а да давате малку. Не ни чини кантарот, мерата ни се расипа, не можеме да им обезбедиме средства на луѓето со кои ќе можат да живеат... Луѓето од театарот не можат да живеат со парите од театарот... кај нас нема мера, нема начин во стимулира-

„ПРИНЦОТ И ПРОСЈАКОТ" – ПРВАТА ПРЕТСТАВА ВО МЛАДИНСКО-ДЕТСКИ ТЕАТАР (10 ЈАНУАРИ 1958 ГОДИНА)

њето, во овозможувањето авторска работа. Не се плаќа тоа што вреди, не се дозволува вредното да оди напред... Медиокритетите сакаат, по секоја цена, во нивната бара да нема проток на чиста вода, ништо да не се менува, оти, ако се случи спротивното, ќе се види нивната голотија, алчност, примитивизам, неспособност, ненадареност.

• *Кои се, според тебе, основните рецепти, основните механизми, основниот погон за успешно раководење со театарот?*

Пред сè, да се ослободиш од својата суета. Практиката покажала дека кога е директор на театар актер, режисер или автор, тој театар не го бидува, затоа што таквиот директор нема да дозволи на оние подобри од него да играат, да режираат, да пишуваат драмски текстови. Секоја чест на исклучоците. Втората работа е посветеноста. Успешно може да раководи со театар некој кому театарот му е судбина, некој кој нема алтернатива, кој не држи под едната мишка едно, под другата - друго. Раководењето не го бива ни без визија. Не е доволно некој само да го сака театарот. Кога некој ќе ми каже јас го сакам театарот, знам дека ако тој дојде на чело, мајка ќе му се плаче на театарот. Театарот бара работа, бара претстави, само квалитетни претстави што ќе ги сака народот... Основниот погон за успешно работење е токму тоа. Многу е важно театарот да се исчисти од т.н. „мртов товар". Има едночудо луѓе кои работат во театарот, цијаат од него, а не му даваат ништо. Театарот треба да се „затвори" за дополнителна заработка на некои што лебот го вадат на друга страна. Тој не е збиралиште на прогонети од други места, од улиците, од универзитетот, ако сакате... На театарот му требаат луѓе кои исцело ќе му бидат посветени. Секоја, каква и да било криза во кој било театар се решава преку ноќ, како со волшебно стапче, со добра претстава. Добра претстава може да направи чудо за театарот. Театарот е комплетна и комплексна работа. Сите составки треба да му бидат одлични, за да биде одличен и тој. Шарена лага е да се каже кој е повеќе, а кој помалку важен во него, театарот е колективна уметност. За жал, одењето во политиката, не е својство само на театарот. Ова грабање функции во политиката е мошне лошо и за театарот, и за универзитетот, и за здравството, како и за самата политика, впрочем. Потребни се нормативи со кои ќе се овозможи поголема и поквалитетна работа, во својата куќа пристојно да заработуваш/

• *Кои појави и личности денес сметаш дека се загрозување на твоите водечки театарски принципи и на твојата активa во театарот?*

Откако се паметам себеси во театарот, секојпат сум ја терал струјата која од петни жили се однесувала на актуелните состојби, такви какви што се. Јас во театарот не сум бил само директор, туку и борец за еден нов, современ театар, за нови идеи, за модерен театар... Во тоа време големците во театарот требаше да се чуваат под стаклено ѕвоно за

РИСТО СТЕФАНОВСКИ ГОВОРИ НА ОТВОРАЊЕТО НА ДРАМСКИ ТЕАТАР – СКОПЈЕ НА 4 МАРТ 1965 ГОДИНА

да не се расипат како расипани јајца. Драмскиот театар заедно со мојата визија каков треба тој да биде, беше во постојана војна со оној опасен тип луѓе кои и ден денес ме следат, затоа што на некој начин не го достигаат тој стандард што сум го создавал.... Со години се ломотеше по весници и сегде дека треба да имаме нов театар, а кога почнавме токму тој театар да го правиме, работата се сврте, сè стана обратно. Од петни жили му се противставија на она што го препорачуваа. Оваа состојба нè следеше од Куклениот, Младинско-детскиот, Драмскиот театар... сè до моето одење во пензија. Ваквиот конфликт, широко гледано, всушност, беше конфликт со примитивизмот, неспособноста, лакомоста... Во театарот во тоа време немаше многу пари, таму имаше мака, работа, тој не беше „атрактивен“ за оние кои ги интересираа парите, тие се исклучуваа од каква било работа, а на различни начини се обидуваа што повеќе да ги „цицаат“ соковите на успехот на тетарот. Да речеме, кога почнав да го правам „Театарски гласник“, ќе ме изедеа. И сега, по 30 години, средствата не ми ги даваат навреме за да можам да работам. Всушност, ако вистински имаше пари во театарот, во „Тетарски гласник“ и во моите книги, мене никогаш и не ќе ми дозволеа да го правам тоа што го правев. Едноставно, тие ќе го стореа тоа. Цел живот го трчав теренот на кој немаше пари и привилегии. За среќа, како што се менуваа луѓето што ми одмагаа, така се менуваа и луѓето што ми помагаа. Не смеам јас сам да се идентификувам со сето што се постигнало и направило, зашто би било сосем невкусно. Ништо не ќе направев ако со мене не беше еден Јово Костовски, еден Хисен Рамадани, Павле Давков, Милијан Ѓурковиќ, Благоја Попов.., Чапуле, Хараламие Поленаковиќ, Васил Иљоски, Милош Константинов,Ќостаров, еден Унковски, Љубиша, Горан, Плевнеш, Ѓокиќа, Мето, Чоре, Тодорка, Круме, Мешко, Коле, Дади, Гоце, Ванчо, Кубе, Дарко, Гешо, Ѓорчев, Милиќа, Аџо, Мара и Јон Исаја, Драги, Диме, Црвенков, Петре, Ѓузел, Матеја, Ѓурчинов, Гане Тодоровски, Стево, Сабина, Нада, Славиќа, трите Лилиња и трите Снежиња, Ленче, Дукле, Кирчо, Мајда, Марин, Мите, Темчо, Томе, Илиев, Иванка,

РИСТО СТЕФАНОВСКИ И ВАСИЛ ИЉОСКИ ВО 1974 ГОДИНА

Радиња, Видов, Жико, Таска, Влајчо, Душко, Кире, Мими, Тошо, Славе, Рамиз... една плејада луѓе кои застанаа во строј за ова за што зборуваме. Често повторувам, ниту сум многу умен, ниту исклучителен по нешто, јас сум само човек кој се дружел и сака да се дружи со способни луѓе, со поспособни од мене... Сè што направивме во театарот може да се раскаже само со сите овие луѓе заедно. Оние што ме оспоруваат, пак, велат сум стар и застарен, конзервативен, дека уривам, а не правам, дека ова што го пишувам не е дури ни театрологија, една личност ме нарече театрограф. Погледнете кај Вујаклија, во Речникот на странски зборови и изрази, театролог е театарски стручњак, а мене не може тоа да ми се оспори сега, по толку години во таа област. Постојано, без прекин, ми изнаоѓаат џаки со кои ми ја омаловажуваат работата, како да сакаат да ме откажат од патот што толку време го врвам. Ама, како што вели Џепенков, сум си направил јас опинџи спрема патот што сум сакал да го врвам, тие отпори само ме стимулираат да продолжам по тој пат. Отсекогаш знаев точно што сакам, дури и кога бев актер, кога отидов во Белград на Академија, иако сите ме одвраќаа... И ден денешен сè уште точно знам што сакам. На еден познат, наш човек кој ќе правеше некаква историја на театарот, божем некој му рекол, дека мене не требало да ми се верува во тоа што го пишувам и тој тоа мене ми го рече. Тогаш му ги дадов сите мои материјали, една режи-

ОД ПРОСЛАВАТА 40 ГОДИНИ МНТ ВО 1985 ГОДИНА: АЦО АЛЕКСИЕВ, МИЛИЦА СТОЈАНОВА, ЉУПЧО ПЕТРУШЕВСКИ (ЗАД НЕА), ДУШКО КОСТОВСКИ (ДО НЕА), АЛЕКСАНДАР ШЕХТАНСКИ (НАЗАД), СНЕЖАНА КОНЕСКА–РУСИ, СЛОБОДАН УНКОВСКИ, РИСТО СТЕФАНОВСКИ; СЕДАТ: ГОРАН СТЕФАНОВСКИ И ВАНЧО ПЕТРУШЕВСКИ

зија во која тој човек ме дига во облаци и еден запис од професорот Петар Волк кој не беше порачан како што прават сега, а насловот беше „Човек коме се верује“ и се однесуваше на мене. И покрај сите овие работи, се сеќавам, се правеше една алтернатива на универзитетот, некаква естетичка лабораторија, МНТ

ОД ПРОСЛАВАТА 40 ГОДИНИ МНТ ВО 1985 ГОДИНА: АНГЕЛ ШУРЕВ, МИОДРАГ ТАСИЌ, ДИВНА (СОПРУГАТА НА РИСТО СТЕФАНОВСКИ), АНА ЛИПША–ТОФОВИЌ И РИСТО СТЕФАНОВСКИ

РИСТО СТЕФАНОВСКИ ЈА ПРИМА НАГРАДАТА „11 ОКТОМВРИ" ВО 1988 ГОДИНА

дури... која требаше да го спречи она што го правев. Сешто се правеше за да не нè биде со „Хамлет од Долно Гаштани", со „Немирна рудина", „Јане Задрогаз", „Пештера",„Пантаглез"... Се обидоа да нè елиминираат дури и на политички план. Да го заклучам муабетот, покрај визионер, јас сум бил и цврсто решен за она што ми е во главата извајано како со длето. Нема театар без национален репертоар, нема театар без публика, зашто публиката го измислила театарот, а не обратно. Публиката има различни, има секакви вкусови, театарот, ако сакаме да нè биде, ќе треба на сите тие вкусови да се подредува, но никако да не падне на најдолните скалила. Напротив, тетарот треба да има „боцка" за вкусовите која ќе ги гони на погоре, на повисоко скалило. Треба на младите да им се препушти театарот. Секоја генерација има свој театар.

• *Што би им порачал на оние кои сиот овој 50-годишен дел од театарската и општата историја во која ти живееше и беше активен, го сметаат дека е комунјарска заблуда, дим на историјата?*

Мислам дека се во страшна заблуда ако мислат да го пресечат тој тек на настаните, ако не го сфатат како континуитет и да продолжат по него да работат. Ќе направат страшна, голема неправда, голем застој во театарското живеење овде и воопшто. Честопати мене ми велат, а бе Ристе, а вие, како ги носевте наградите? Да ти кажам тебе и на сите, ниедна награда, освен наградата за „Кула вавилонска", кога не бев директор, а бев член на жирито на Стериино позорје, не сум ја донел јас. Ја донесоа, прво, режисерите што ги работеа претставите, актерите што играа, авторите кои пишуваа... Се разбира, ако се бара некоја заслуга на поединецот, на Ристе, на Петко, на Станко... навреме знаевме да ја спакуваме претставата, да ја изрекламираме, на некој начин да се избориме за нејзиното непречено создавање во театарот, да се избориме за најдобар текст да дојде да се игра, да знаеме што е најдобар текст, да знаеме кој човек има квалитети... Ми лазат морници од таква една помисла дека некој може да рече оти претставата „Покојник" на Нушиќ, „Тројанките", „Диво месо", „Јане Задрогаз", „Ослободување на Скопје",„Среќна Нова 49", „Еригон"... било нешто комунјарско,.. „Македонише цуштенде" дека било комунјарска работа... Па, тоа е токму спротивното, така да кажам. Многу се плашам од таквиот начин на изразување. Јас говорам за еден период од развојот на нашата земја во која сме живееле и така како што сме живееле. Во тој период имало лоши и добри работи... Ако некој таква страшна работа може да каже, тогаш има проблем со човечкото во себе. Во Драмски театар имавме репертоар што на многумина не им одговараше. Ние се боревме за опстанок, се боревме претставата да излезе на видело, се боревме против примитивизмот, против затвореноста.

• *Сега се вели дека тоа било токму по некој политички клуч.*

Сега е по клуч, не било тогаш. Сега скоро еден наш глумец доби „Златен венец" и околу тоа се крена огромна медиумска бура, што е мошне добро. Па, ние, тогаш носевме по пет такви венци... Кога бевме во Сараево со „Ослободување на Скопје", па салата се тресеше, ќе паднеше покривот од аплаузи, на Стериино позорје ние, Македонците, ги зедовме сите награди... Досега ниеден театар откако постои Стериино позорје не добил толку награди за една претстава, колку што ние добивме за „Диво месо". За тој успех лошо зборуваат оној тип луѓе што преѓеска ги спомнав, кои и во Прилеп не можат да добијат награда, без да го потценувам ни најмалку фестивалот во Прилеп. Тоа е некадарен, неспособен тип на луѓе, медиокритети на кои лично им пречат сите големи резултати и успеси. Се разбира дека има луѓе во таа дрта политика, коишто сакаат да стават рецка, сè што било да се поништи, луѓе на кои морето, како на будалата, им е до колена. Не може да се избрише еден период, не можат да се избришат фактите само го голи зборови.

• *Има некои дваесетгодишни момчиња кои сметаат дека светот почнува сега и тука...*

Иво мое време имаше такви. Тоа се луѓе, секретари, референти, демагози кои држеа до идеолошките центри, марксизам, ленинизам... Мене во Сараево ми викаа: МНТ со марксизам, ти Ристе, со квалитет, со уметност. Ја имав таа среќа да студирам во Белград кога се раѓаше „Југословенско драмско позориште“, Белградско позориште и „Ателје 212“, да ги гледам нивните претстави, како и претставите за време на моите престои во Москва, Берлин, Варшава, Софија, тогашна Чехословачка, Париз, Лондон. Претставите од целиот свет на меѓународните фестивали во земјата и во странство. Соработував со врвните театарски стручњаци, професори, писатели, директори на театри. Растев во предвоениот и воениот театар, како и со раѓањето на МНТ, гледајќи ги нивните претстави. Ги видов и се дружев со врвни театарски творци: Ступица, Мата Милошевиќ, Ивица Танхофер, Јозо Лауренчиќ, Миливој Живановиќ, Ризниќ, Марија Црнобори, Марко Тодоровиќ, Љуба Тадиќ, Слободан Перовиќ, Бора Тодоровиќ, Азерјан, Андонов, Трендафилов, Черкезов, Мустафова, Мирослав Беловиќ, Бојан Дановски, Вили Цанков, Љубимов, Товстоногов, Гарет Морган, Љубиша Ристиќ, Душан Јовановиќ, Томаж Пандур, Владо Стаменковиќ, Ѓуриќ, Клајн, Петар Волк, Раша Плаовиќ, Мухарем Первиќ, Алојз Ујес, Амар, Ели Финци, Мајо Ѓуровиќ, Миле Корун, Коган и многу други, како и со нашите легенди, Прличко, чичко Тошо, Цувалековски, Милчин, Шишков, Ненад Стојановски... Од сите нив сум го зел она што можев и она што знаев, најубавото, и му го дарив на театарот, ги вградив бисерите во круната на театарот во Македонија. Сиот мој живот и животот на Драмскиот театар беше исполнет со борба за докажување, за предокажување, за создавање нови вредности, за ослободување од тој тип на луѓе кои денеска, во поинаква маска, со други ликови и имиња, повторно дејствуваат... Или тие, или нивните потомци, наследници и поданици, кои можат да бидат силни само во времиња во какви што се наоѓаме подолг период. Она што носи прогрес и нови резултати, тогаш и секогаш, она што истапува и стрчи, врви по трновит пат. Ништо не се раѓа само од себе, треба работа.

РИСТО СТЕФАНОВСКИ ЈА ПРИМА НАГРАДАТА „КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

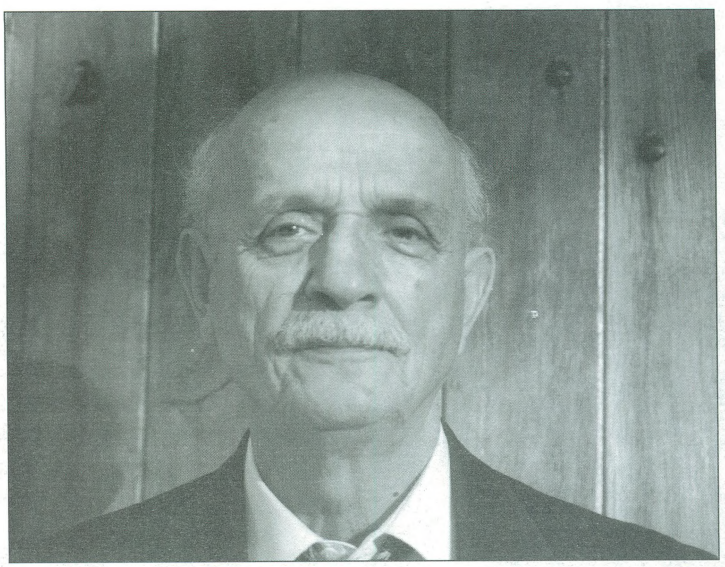
Преземено од ***НИН***, 18 мај 1986 година,
разговорот го води Горан Стефановски

Скица за портрет: Ристо Стефановски – министер во македонска сенка

Никогаш не дозволував еден бог да направи брана и реката да ја претвори во бара во којашто тој е единствената жаба. Во театарот најважен е протокот на свежа вода. Големите богови скапо го чинеа Македонскиот народен театар

Ристо Стефановски е човекот чие име стои во заднината на најголемите успеси на македонскиот театар. Како министер „во сенка" тој администрираше, ги извлече од тешкотиите и им овозможи успех на такви претстави како што се *Покојник, Јане Задрогаз, Диво месо, Еригон* или *Среќна нова 49,* кои со успех учествуваа на Стериино позорје и ги обиколија Југославија и светот.

Цел живот е на работното место директор на театар, професија за која вели дека е сосем погрешно поставена во нашава земја. Разговараме со човекот кој ретко дава интервјуа, но кој поседува огромно практично театарско искуство и со децении успешно плови меѓу театарските Сцили и Харибди. Познат по својот карактеристичен начин на раководење, по упорноста и личниот интегритет, Ристо Стефановски изгради „имиџ" на театарски витез кој со децении ги зема *во заштита* талентираните и немоќни од неталентираните (или дури талентираните) посилни.



Роден е во 1928 година во Скопје, ја завршил Првата државна театарска школа во тој град, 1947-49, и на класата за глума се школувал во Белград од 1949 до 1951 година, меѓу другите, со Слободан Перовиќ, Љуба Тадиќ, Марко Тодоровиќ, Бора Тодоровиќ. Во Белград дипломирал и театарска организација. Дваесет и седум години беше директор на Драмскиот театар во Скопје, а потоа, одненадеж, пред три години, застана на кормилото на Македонскиот народен театар.

Од неговото доаѓање МНТ ниже големи успеси. Минатата година беше апсолутен победник на Стериино позорје со претставата *Среќна Нова 49* од Гордан Михиќ во режија на Слободан Унковски.

Балетот и Операта се натпреваруваат со успешните премиери. Се планира отворање на два нови простори, со што секој ансамбл би имал автономна сцена.

Стефановски вели дека ситуацијата сега е „како три фудбалски тима да имаат само една топка".

Витезот го најдовме затрупан со работа во неговиот бел „замок", во новата зграда на МНТ покрај Вардар. Задоволен е што се работи под полна пареа, што на благајната се чека за билет повеќе, што критиката ги бележи новите уметнички пробиви и што годинава го има на сите театарски фестивали. Овој голем препород на со години застоениот Македонски народен театар е повод за разговор со неговиот денешен прв човек и довчерашен прв, лут противник.

ЈОСИП ВИДМАР МУ ЈА ПРЕДАВА НА РИСТО СТЕФАНОВСКИ СТЕРИИНАТА НАГРАДА ЗА НАЈДОБРА ПРЕТСТАВА – „ДИВО МЕСО"

• *По дваесет и шест години успешно водење на Драмскиот театар во Скопје, време во кое тој ги доживеа своите најголеми успеси и стана еден од водечките театри во земјава, ти замина да го водиш Македонскиот народен театар, дотогашниот пословичен конкурент. Зошто?*

Затоа што дојде време да го затворам кругот. Јас почнав како артист во МНТ, во 1951 година, заедно со една генерација која на извесен начин беше жртвувана. Генерација која го напушти, или дури побегна од тој театар затоа што тогашниот стил на живот и работа таму не дозволуваа поинакво мислење. Подоцна целиот мој живот се борев да докажам дека тоа мое поинакво мислење од раните години беше исправно. Во Драмскиот театар долги години работев како „илегална" алтернатива, далеку од националното гнездо МНТ, далеку од официјалните почести и субвенции. Се врз основа на вербата и инаетот. И од тој театар го направивме Драмски театар, онаков каков што е денес. Кога Драмски стана толку супериорен и успешен, веќе се немаше каде. Јас сум човек кој ги сака предизвиците. Решив да се вратам во „дувлото" од каде што пред толку години побегнав за да се обидам да покажам дека и таму може да се работи. Дека и таму постои голема енергија која едноставно не е регулирана и искористена како што треба. Неколку години подоцна веќе е јасно дека тоа е факт. Не дојдов како месија да спасувам, туку како работник кој единствено е заинтересиран во театарската фабрика да го произведува она за што е и создадена: квалитетни театарски претстави.

• *Кои сили беа тие што истото тоа не сакаа да го направат и претходно?*

Прво, системот кој ја создаде институцијата и ја створи платформата што се вика Национален или Народен театар. Тоа е парола зад која лесно се кријат творечката немоќ и неодговорноста. И зад којашто, се разбира, беше вкопана една генерација на самозадоволни моќници. Како во фрижидер за творечко длабоко замрзнување. Како варени јајца под стаклен ѕвонец. Да не се расипат од надворешните влијанија. Приказната, всушност, е многу проста и банална: монопол и страв од конкуренција.

РИСТО СТЕФАНОВСКИ И ЕЛИ ФИНЦИ
ВО СЕДУМДЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ

• *Дали, можеби, твоето доаѓање во МНТ не се заснова на оној стар бирократски трик: оној кој е премногу успешен и набива норми, треба да се „шутне" во висините. Да се унапреди на место кое веќе не може успешно да го контролира и така да се онеспособи.*

Сигурно има нешто и од тоа. Меѓутоа, јас пресериозно го сфаќам театарот за да паднам во таква стапица. Мојот проблем е во тоа што јас немам вистински приватен живот. Тој е комплетно потчинет на работата. Дури и кога секое попладне трчам покрај Вардар, во главата решавам театарски крстозбори. Мојот рецепт е многу едноставен. Секоја овошка ќе потера ако ѝ обезбедиш вода и сонце. Ако на младиот човек му дадеш образование, сцена, со малку твоја помош и искуство тој не може да не успее. Тоа е гарантирано. Јас никого не можам да го научам како да пишува, да игра или да режира, но можам да им овозможам непречено да го прават тоа. Мое е да создадам сонце и вода. Потоа тие нека растат, нека цутат и нека си ги чукаат главите со слава.

• *Тогаш зошто е тешко применлив овој едноставен рецепт?*

Шекспир негде вели дека мудроста лежи по улиците, но дека никој не се наведнува да ја собере. Во театарот, се разбира, има суета. Сите артисти, режисери и писатели си се доволни самите себеси. Не поднесуваат никого околу себе и од петни жили се трудат да го заштитат својот простор од потреси. Се разбира, ова никој нема да ви го признае дека е така, но сите тие знаат дека е така, а и јас знам дека е така. Е сега, она што јас го правам е да организирам потрес. На тие богови, да им створам мали соперници богови. Да ги ставам во ситуација на творечки немир и неспокој. Никогаш не дозволував еден бог да направи брана и реката да ја претвори во бара во којашто тој е единствената жаба. Во театарот најважен е протокот на свежа вода. Големите богови скапо го чинеа Македонскиот народен театар. Кога дојдов, ме пречекаа барикади. Сите ме викаа во нивниот табор, да се претопам со нив. Уште во почетокот јасно и гласно им реков: јас му припаѓам на театарот. Се разбира, тоа ним им звучеше патетично, романтичарски застарено и смешно. Не ме сфатија. Но сфатија дека не сум со никој освен со претставите. Тоа малку ги збуни. И потоа почна процесот што мора да се случи во секој отворен театар. Почнаа да се прават претстави, се делеа улоги, не по стрини и вујни, вистинските луѓе почнаа да добиваат вистински шанси и, се разбира тие шанси ги искористија докрај. За неколку години имињата на Мими Таневска, на Душко Костовски или на Кирил Ристовски, на пример, се искачија до артистичките врвови во Македонија.

• *Сите народни театри во Југославија маки мачат са прекините на работата и со финансиите, а ти зборуваш за голема консолидација и за успеси.*

Маки мачиме и ние, но по никоја цена не дозволувам да престане работата на сцената. На луѓето им е најлесно да „мачат маки", за да не работат или да работат нешто настрана. Секоја

РИСТО СТЕФАНОВСКИ И МИРОСЛАВ БЕЛОВИЌ ВО 1988 ГОДИНА

поголема активност се смета за нешто што непотребно ги комплицира работите. И на СИЗ-овите тоа им одговара. Зашто тие даваат пари за институциите, а не за дејностите. Има многу лажна солидарност. Никаде нема *јас*, туку вездеи *ние. Ние артистите, ние хористите,* како чавки во јато. Орлите се ретки. Кога ќе се појават, или бегаат, или пцовисуваат. Сите се удираат в гради дека нешто страшно би сакале да работат, но, ете, некој ги спречува. Сојуз на лажни светци. Таков псевдоживот не може долго да се живее. Кога дојдов во театарот, слушав како сите паметно и интелигентно зборуваат и дискутираат за сè и сешто. Им реков: „Другари, вам ви е местото во академија на науките. Кажете ми вие мене кој одовде ќе го тргне клавиров, и кој ќе го запали светлото онде." Во театарот проблемите се решаваат на сцената. Сè друго е уџурма и шарена лага.

• *Ти пречи ли што си театарски заднински човек, што пред тебе дефилираат генерации „примадони", а тебе те сметаат за администрација?*

Во нашава земја позицијата на директорот е поставена одопаку. Луѓето сметаат дека тоа е професија што секој може да ја врши, дека тоа е минлива, реизборна професија, за некој кој само ќе ги одолжува работите кои и без тоа, сами, по инерција се решаваат. Таквите заблуди скапо го чинеа не само театарот, туку и ова земја. Личностите се суштественото нешто. Тие не ја прават историјата, но и историјата не се прави без нив. Можеби сум премногу личен, но се разбира да сум премногу личен.

• *Што значи да се биде личен? Познат си по тоа што често се противставуваш на „официјалните ставови" кога се работи за некој проект. Често испаѓа тие проекти да станат многу значајни.*

Тоа е прашање на интуиција. Кога околу некој проект ќе се крене прав, кога се прават обиди тој проект да се оневозможи, секогаш знам дека се работи за покрупни работи. Дека има страв од опасноста да не се нарушат постојните односи и да не се создадат нови вредности. Тогаш во театарот доаѓа до ситуации да се биде или не. Во таквите ситуации колку што сум тежок застанувам на тасот на проектот, на таа карта играм. Застанувам како чадор меѓу оние коишто сакаат нешто да направат и оние коишто ги плукаат поради тоа. Чадорот е важен додека врне дожд. Кога ќе престане, тој се собира и никој не мисли на него до следниот дожд. Не се грижам.

РИСТО СТЕФАНОВСКИ ВО ДЕВЕДЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ

Дел од мене останува во сите проекти што ги имам работено.

• *Во театарските кругови е јавна тајна дека со децении водиш некаков „опасен" дневник во кој сите работи ги нарекуваш со нивното вистинско име. За што станува збор?*

Од 1946 година секојдневно пишувам дневник за својата работа. Се исповедам. Би бил среќен да можев да ги најдам дневниците на Цинот, на Чернодрински, на Нушиќ, на Масука, додека ја пишував книгата за театарот во Македонија. Пишувам без пардон за своето чувствување на светот, луѓето и театарот. Се надевам дека еден ден ќе има смисла сето тоа. Но до тој „еден ден" морам да направам уште многу работи. Јас сум закоравен тркач на долги патеки. Оваа средина како да не признава успех, никогаш не е доволно она што ѝ го даваш. Овој подем на МНТ за кој говорев, создава големи отпори. Театарот е систем на противставени интереси, и многу деликатна работа е да се држи рамнотежа. Таа работа не може да се заврши. Но мојот напор е да се доведат во ред некои стратешки работи. Ако успееме да создадеме услови, да не се повторуваат оние исти отпори, оние исти грешки што цел живот ги крпевме, тогаш нешто е направено. Нови отпори и нови грешки, се разбира, секогаш ќе има. Луѓето нека се фаќаат во некои помодерни стапици. Не во оние истите во кои паѓавме ние.

Тодор Кузманов

Редуциран репертоар

Тенденцијата започната во 2006 година продолжи и во 2007-та. Тоа главно значи дека репертоарот на театрите останува редуциран, барем што се однесува до бројот на претставите кои ги финансира ресорното министерство. Во просек тоа би значело три до четири премиерни изведби во текот на една календарска година. Во периодот за кој станува збор, по изборите во 2006 година извршени се промени во раководните кадри во театарските куќи. Овие промени и овојпат во некои средини не поминаа мазно и благопријатно во смисла дека тие не треба посуштествено да влијаат на вкупната состојба во една театарска куќа. Како најеклатантен пример за ваквиот вид случувања секако ќе остане забележан Битолскиот народен театар. Во изминатите неколку месеци, па и цела година, културната јавност е изложена на расфрлани стрелби кои ги одразуваат двете противставени страни: поранешниот директор на театарот и бивш министер за култура, Благој Стефановски и актуелниот директор на театарот, Цветан Стојановски. Секој од нив со свои поддржувачи. Во виорот на разгорените страсти останува малку место за креативна и творечка работа. Во подолг временски период по медиумите главен настан беа вонтеатарски и вонуметнички расправии, се разбира, со извесна политичка обоеност и профилираност на противставените страни. И во Битолскиот и во некои други театри, потем се случуваше прекројување на репертоарот и симнување на претстави. Овој потег кај дел од културните работници и кај самите театрции се протолкува како реваншизам, во смисла дека, ете, сметаат дека претставите ги работеле режисери или директори од друга политичка провениенција. Без да изведуваме заклучоци за тоа кој колку бил или е во право, можеме само да констатираме дека сè се тоа работи кои не му прават добро на театарот воопшто.

Последователно, во текот на 2007-та нема придвижување во самиот естетски театарски чин. Сè што се создава, не отскокнува од просекот, вообичаеноста и летаргијата која подолго време царува на овие простори. Не дека не се правени обиди, но сепак. Тука неизбежно би го нотирале напорот на Македонскиот народен театар од Скопје и неговиот директор Сашо Миленковски нашироко да ги отвори вратите за младите театарски творци, сеедно дали станува збор за режисери, драмски автори или актери. Се разбира, радува тој факт и влева надеж дека секој ќе ја има својата шанса и можност да ги легитимира и верифицира своите сопствени уметнички пориви и творечко кредо и евентуално да не заплисне нов бран на творечки немир кој дефинитивно би требало да донесе и нешто ново.

Инаку, во принцип, сите театарски фестивали и манифестации во земјава се одржаа според утврдените термини и со незначителни измени и подобрувања. Од доменот на театарската литература ги бележиме исклучителните пет драми на

актерот Сашо Тасевски под заеднички наслов "Шмизла" во издание на "Три", како и книгата "Етнотеатар" од Катерина Петровска Кузманова во издание на "Маска" од Скопје. Како нова театарска манифестација, од 12 до 21 ноември 2007 год. се одржа Првиот меѓународен фестивал "Скупифест", кој го организираше Албанскиот театар од Скопје. На овој фестивал учествуваа театри од Албанија, Бугарија, Црна Гора, Хрватска, Косово, Италија, Франција и од Македонија.

Во продолжение следува прегледот на некои од премиерните изведби во 2007 – та година.

Меѓу првите премиери во тековнава година секако се вбројува и "Поблиску" од Патрик Марбер на Турскиот театар од Скопје. Режисер на претставата е Мартин Кочовски. Веднаш да истакнеме дека станува збор за втора по ред постановка на овој ист текст на веќе културниот современ англиски драматичар Марбер. Првата беше на сцената на Драмскиот театар во режија на Слободан Унковски и таа се случи во 1999 година односно неполни три сезони по праизведбата на текстот. "Поблиску" е трогателна приказна за љубовта, страста и сексот на современиот човек или на човекот од комуникациската ера. Всушност "Поблиску" пред сè треба да се чита и сфати како метафора или вешта форма за изразување на сè поголемата отуѓеност на луѓето и нивната меѓусебна оддалеченост. Близината останува желба, нешто исконско кое сè потешко се постигнува, близина која добива виртуелна замена во интернет технологијата. Ваквите суштински карактеристики на текстот се содржани во сложените односи меѓу четирите агирачки ликови Алис, Ана, Ден и Лери. Тие меѓусебно стапуваат во врски и односи кои значат љубов, но и прељуба, друштво, но и осама. И на крајот сепак останува очајот и трагичниот крај. Ништо не е совршено, а најмалку овој миг на цивилизацискиот човеков дострел кога тој, модерниот човек станува жртва на сопствените производи и изуми, нешто што е веќе одамна антиципирано, како да речеме во драмата на Карел Чапек Р.У.Р.

Мартин Кочовски во својата постановка на сцената на Турскиот театар акцентот го става токму на чувствителните и деликатни односи на заљубувањето и неговото истрајување низ времето. Оттука во целината на постановката провејува една поетичност, ако не и лиричност која е просто контрапункт на разорувачката реалност на споменатата виртуелна комуникациска стварност. Дејството се одигрува на речиси празна сцена (инаку автор на сцената и на костимите е Благој Мицевски), што имплицира дека просторот го исполнува актерската игра надополнета со кореографските елементи на Рисима Рисимкин.

Но, неочекувано, па и непотребно, режисерот Кочовски, се одлучува целото дејство да го пренесе на видео запис кој апсолутно прави дистанца меѓу публиката и изведувачите, така што спласнува интересот и љубопитството, па и интеракцијата својствена и карактеристична за театарскиот израз. Овој хендикеп е дотолку поголем што не станува збор за се почестото, но ограничено користење на медиумот на видеото на театарската сцена, туку со фактот што во оваа претстава тоа е предолго и доминантно во однос на другиот дел на изведбата кој значи непосреден контакт. Значи овде скоро да се заменети медиумите при што замената не предизвикува зголемен ефект или придонес за претставата туку напротив, претставата ја снемува, а место неа следиме еден сурогат кој никако не може да го надомести споменатиот жив театарски контакт и израз. Ова се разбира, оди најмногу на штета на актерите кои и тоа како покажуваат развиена смисла за ликовите кои ги толкуваат и за сложените односи во кои стапуваат од миг во миг.

Филиз Ахмет во ролјата на Алис е флуидна, заводлива и игрива, Несрин Таир како Ана е нешто поодмерена и кај неа ќе преовлада осамата, а Неат Али и Селпин Керим во ролјите на Ден и Лери се две современи момчиња подложни на каприците на времето кои се впуштаат во разнообразието на љубовните перипетии.

Сепак се чини, дека во целината на претставата недостигаат повеќе елементи за да прозвучи

многу поавтентично, помоќно и посупериорно, за што, впрочем, текстот несомнено дава извонредни можности.

Македонски рулет" е работена според текстот "Црна" што своевремено заедно го потпишаа Љубиша Георгиевски и Богомил Ѓузел. Овој пат истиот текст Љубиша Георгиевски (инаку режисер пасиониран и за појави на планот на драматургијата, за што сведочат досега неколку претстави работени според негово авторство, како што се на пример "Јованка Орлеанка", "Армагедон" и др. Во овој ред на нештата секако спаѓаат и големиот број адаптации и интервенции во дела од класичната и современата драматургија кој ги презема Георгиевски).

"Македонски рулет", замислена како филмско сценарио, овојпат режисерот Сашо Миленковски со своите соработници ја преточува во театарски чин кој избива во прв план на нашата театарска продукција по многу нешта, а пред сè по многубројната изведувачка екипа што прави тој да се доживува и прима како сценски спектакл.

Претставата за тема и содржина ги има македонските премрежија од минатиот век, потрагата за идентитет (нешто слично како и во текстот на Љ. Георгиевски на тема "Филоктет"). Поконкретно, претставата зборува за вистинити, речиси документаристички факти, почнувајќи од Првата светска војна, па сè до крајот на Втората светска војна, со јасни алузии и асоцијации, дека ни денеска многу нешта не се суштествено изменети, барем што се однесува до кревкоста на националното самочувство на Македонците. Сè на сè, произлегува дека и натаму во сила е дефетистичкиот став за божем самоуништувачкиот нагон на Македонците, како некој нивни ексклузивитет. Сценската сторија го следи патот во кој спомнатото чувство историски се вградува, се наметнува како доминантна теза. Илустрација за ова секако е искуството кое зборува за тоа дека, на пример, во Првата светска војна на фронтовите во Македонија, на реката Црна, меѓу другото, од двете страни се мобилизира месното население. Важно е да се заклучи дека и двете страни на Македонците им се еднакво туѓи, тие се борат за туѓи интереси. Менувањето на страната во такви околности му доаѓа нешто како изнудено решение кое безмалу ги ослободува од одговорност и единствено има да сведочи дека во воениот виор и хаос важно е да се преживее. Еве ја таа теза која е спротивна на нагонот за божемното самоистребување! Во оваа веќе банална флоскула, авторот Љубиша Георгиевски пронаоѓа нов и театрален начин на реализација, односно егзекуција: аналогно на рускиот, тој го инкорпорира македонскиот рулет. Македонецот на Македонецот му е Македонец, односно, читај, убиец! Токму ова решение во претставата е убаво доловено преку извршувањето на казната кога џелатот и жртвата ќе ги измешаат улогите и нема да се знае кој повеќе страда. И покрај сериозноста на тематиката, драматуршки се очитува една лабава структура со многу повторувања и варирања на темата што во суштина значи развлекување на дејството.

Режисерот Сашо Миленковски вешто ја води приказната избегнувајќи ги наративните моменти или сведувајќи ги на разумна и поднослива сценска мерка и рамка. Сето она што се случува на сцената тој го насочува кон нешто што би можело да се дефинира како чувство за модерниот сензибилитет на гледачите на кои впрочем и им се обраќа. Во неговата режиска работа е очигледен концептот за идеологизација на ликовите и дејството во прилог на што одат и останатите сегменти од претставата: светлото, музиката, сценографијата.... Како и да е неоспорно дека претставата дише со една богата визуализација, динамичен мизансцен и убави сценски решенија и слики, иако вкупната атмосфера е несомнено мрачна и помалку мистична. (Во овој контекст треба да се разбере и ролјата на Мајката во интерпретација на Јелена Галевски која како дух циклично се појавува во клучните моменти на дејството).

Сенко Велинов го толкува ликот на Мустаќ, односно Јован Војводата, повторно еден колку створен толку и митски лик. Креацијата на Велинов на овој лик е постигната со завидна леснотија, итро и лукаво како што, впрочем, е и самиот лик. Лавира и

се спровира во сложените околности, менува страна, но не ставови и по цена тоа да го плати со живот. Негов главен партнер е момчето Јане, момче од денес кое ретроспективно ќе си ги разјаснува работите, потеклото, идентитетот... Игор Стојчевски веројатно ја реализира досега својата најзначајна, или, барем, една од своите најмаркантни улоги. Во неговата креација има развоен процес на ликот. Започнува како наивно дете, а завршува како прекален и бескомпромисен борец, односно стамен маж подготвен да се носи со предизвиците на злата историја.

Она што на претставата ѝ дава посебна вредност, се разбира, се многубројните епизодни улоги и понудените актерски минијатури. Во прв ред тука го спомнуваме остварувањето на Билјана Беличанец Алексиќ во улогата на курвата Донка, потоа Гоце Тодоровски, Ванчо Петрушевски, Ѓокица Лукаревски, Диме Илиев, Анастас Тановски, а од помладата генерација тука се и остварувањата на Зоран Љутков, Васил Зафирчев, Рубенс Муратовски, Роберт Велјановски... Петар Темелковски во неговиот препознатлив стил и манир, со исклучителна доза на ирониј и сарказам, го гради ликот на Лудиот Макс, изумителот на македонскиот рулет.

Како особено впечатливи и функционални се легитимираат музиката на Горан Трајковски (таа го следи, навестува и акцентира дејството и сценските случувања, моќно и сугестивно) и дизајнот на Тихомир Спировски, особено функционалниот сценски простор во кој доминираат двете косини, како две страни на фронтот со реката Црна на средината, потоа запрежната кола со која извонредно е доловено патувањето низ историските случувања итн.

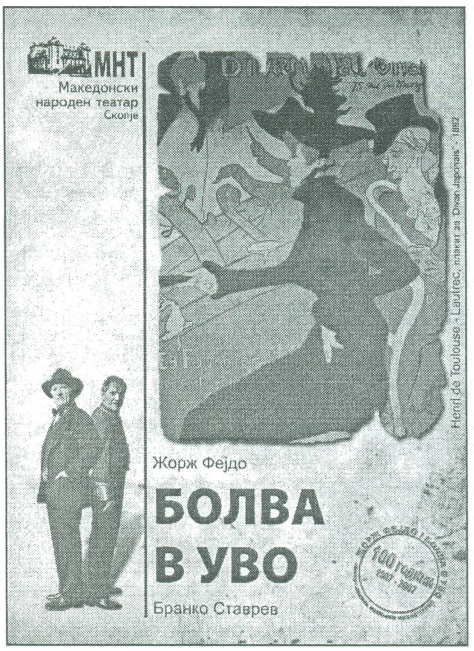
Македонскиот народен театар во својата репертоарска политика во последно време како посебно внимание да посветува на драмската класика. За тоа сведочат како неодамнешната премиера на "Ревизор" од Гоголь во режија на Владимир Милчин, така и најновата премиера во 2007 година, водвиљот "Болва в уво" од прославениот француски мајстор на комедијата Жорж Фејдо кој живее во втората половина на деветнаесеттиот и првата половина на XX век (1862–1921), а во постановка на Бранко Ставрев. Само за потсетување дека станува збор за еден од најпознатите и најиграни водвиљи на Фејдо во светски рамки. Претставата "Болва в уво" на сцената на Драмскиот театар во Скопје е рекордер по бројот на изведбите во текот на повеќе од две децении таа е играна над 300 пати.

Оваа премиерна изведба на сцената на МНТ е во знакот на праизведбата на пиесата која се случила во далечната 1907 година. Многу аргументи и сознанија одат во прилог на тоа дека водвиљот "Болва в уво" и натаму останува провокација на театарските творци, жив, свеж и со актуелни созвучија што го прават интересен за публиката. За тоа сигурно придонесуваат хуморот, иронијата кон животот и општествените прилики и неприлики. Поаѓајќи веројатно од вакви примеси, режисерот Ставрев се зафаќа за негова инсценација подведувајќи го, се разбира, во контекстот на случувањата токму на нашето транзиционо општество. Всушност идејата на претставата е сега и овде (сто години по праизведбата) да се тестира валидноста на текстот сред транзициониот хаос во кој луѓето забораваат на најдобриот сојузник на новото – смеата! Ваквиот концепт преточен преку сценските изразни средства како што се сценографија, во случајов многу показателна и функционална (сценографијата ја потпишуваат Кирил Јовановски и Бранко Ставрев), а истата е составена од над десетина врати и два брачни кревети, потоа музиката во избор на режисерот, костимите на Елена Дончева (чија промена, што овде е особено важно е брза и не го забавува дејството) и сето тоа заедно со актерската игра прават оваа урнебесна комедија која напати преминува во бурлеска или се отстапува кон жанрот на фарсата, процес кој наизменично се одвива, сепак функционира. И тоа на завидно ниво. При сето, постановката остава впечаток дека не се оди на иновација и порадикални зафати во драмската материја и нејзината сценска визуализација и дејство, туку како да е помалку стилизирана и редуцирана во поглед на користењето на помошните средства оставајќи чист простор со спомнатите врати како главен знак и метафора на иди ми – дојди ми филозофијата. Значи, според се', постановката инклинира кон традиционалистички прочит во кој главниот збор ќе го имаат актерите. Таа се фокусира на нештата кои значат премостување на временската дистанца и будењето на актуелните асоцијации.

Приказната која започнува со сомнежот на жената Рејмонда Шандебиз во верноста на својот маж Емануел со неверојатна брзина се претвора во лакрдија и бурлеска во која паѓаат маските, а удвојувањето на главниот лик конечно создава збрка која прави експлозија на сцената во која ќе бидат инволвирани сите ликови. Никој не останува настрана од тајфунот на љубовните перипетии преку кои се остварува синтагмата "секој со секого", како еден вид на "Содома и Гомора" на современото општество.

Главниот товар на претставата го понесуваат актерите, а Кирил Андоновски во главната улога на Емануел Шандебиз и слугата Пош е секако посебно

заслужен за нејзиниот успех. Андоновски како Емануел е еден просечен маж со речиси медиокритетски манир и карактер, кој ќе се најде во небрано од можноста некоја жена да му испрати нему, на несвидното и скоро грдо маже љубовно писмо. Но, суетата и самозаљубеноста ќе го сторат своето, па тој наместо самиот да појде во хотелот "Златното петле" таму ќе го испрати својот најдобар пријател Ромел Турнел, инаку додворувач на неговата жена. Андоновски вешто и брзо се трансформира од директор на осигурителна компанија Шандебиз во слугата во јавната куќа Пош ставајќи ги ликовите од својата околина во неразрешливи дилеми. Тука, се разбира, не се исклучени ниту траумите и премрежијата кои ги доживуваат сите од ред за најпосле да се сфати дека господари на ситуацијата не се шефовите туку напротив слугите во својата наивност и приглупост или во својата итрина и лукавост.

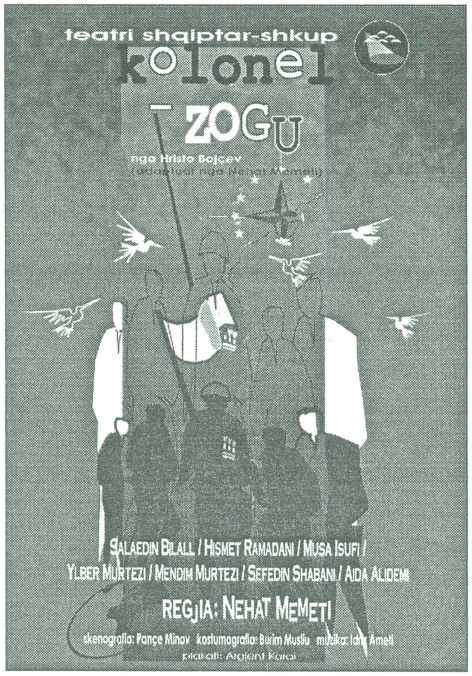


Александар Микиќ во нему препознатлив стил особено кога ликот го надоградува со говорна мана го игра внукот на директорот Шандебиз. Тој и самиот не останува настрана од општата калакурница која настанува на сцената преку љубовните интриги со слугинката Антоанета која ја видовме во шармантното остварување на Марина Поп-Панкова. Во ролјата на неодоливиот бон виван за женските срца, Ромел Турнел настапува Јордан Симонов кој успева да го долови зададениот лик погоре формулиран како маж со незаситен еротски апетит. Трајче Ѓеоргиев како докторот Финаш креира лик на човек кој е или хомосексуалец според назнаките во костимот, а уште повеќе според однесувањето или само што не станал тоа. Нино Леви го игра газдата на хотелот, Августин Ферајон, како самоуверен човек кого жената го изневерува пред неговиот нос и кој самиот ќе направи милион глупости збркувајќи се од двојноста на ликот на главниот јунак. Кон Шандебиз најчесто се однесува како кон својот слуга Пош од што настануваат безброј комични ситуации. Неговата жена Олимпија ја оживотворува Стојна Костовска. Слугата во осигурителната компанија на Шандебиз го толкува Александар Шехтански кој и самиот ќе се најде во вителот на љубовните измами. Убеден и бојем цврст ќе остане надитрен од својата Антоанета. Посебно интересен лик и креација остварува и Владимир Јачев во ролјата на американецот Рагби. Заседнат во "Златното петле" интересирајќи се постојано дали некој можеби го барал тој ќе алиментира поголем број од женските души кои ќе се затечат во спомнатиот хотел. Симпатична е и ролјата на Магдалена Ризова–Черних како слугинката во хотелот, Евгенија. Латиноамериканцеот Де Хистангва го толкува Васил Христов, а Славица Ковачевиќ-Јовановска и Снежана Коневска-Руси како уигран тандем ги играат двете дами сопруги на Шандебиз и Де Хистангва со низа пресврти во осмислувањето на женската одмазда која ќе доведе до тоа Болвата од нивните уши да го започне својот пир сред малограѓанскиот свет, да го доведе дејството до момент на усвитеност.

На репертоарот на Албанскиот театар во Скопје се најде претставата "Полковникот птица" од Христо Бојчев, веројатно најизведуваниот современ бугарски автор кај нас во последниве неколку години. "Полковникот птица" е негова култна и антологиска пиеса која по трет пат се поставува во земјава. За прв пат таа е изведена во Народниот театар во Велес во режија на Димитар Станковски, а потоа во Прилепскиот театар во режија на Владимир Цветановски. Оваа прилепска постановка се памети како една од поуспешните за што сведочат и наградите кои ги доби. Покрај спомнатата пиеса, на нашите професионални сцени се поставени и неговите дела "Оркестар Титаник", (исто така, во три наврати), "Подземје" и "Жена за полковникот". Се разбира, "Полковникот птица", сепак, се доживува како најкомплетно и најзаокружено дело на Бојчев во драматуршка смисла, но и како тема, форма и содржина кои апсолутно коинцидираат со актуелните настани на балканските простори.

Во делото станува збор за санаториум на душевно болни лица сместен во пазувите на некоја преубава планина на Балканот кои во својата небиднина сонуваат за Европа, за убавините на овој свет, за среќата која одамна им рекла збогум, за љубовта која ја немале, за нежноста која им создава хендикеп. Наполно загубени суштества кои го бараат пра-

вото на живот, а потем и смислата на животот. Нивната необична или извртена логика открива есенцијални прашања на актуелните случувања и опачината на општествената поставеност. Нивната нескротлива жед за живот и радост ја изразува најексплицитно и метафората на птицата, на летањето... Сите по ред се колатерална штета на системот на транзиција, на крвавите расплети на балканските јазли, на смената на вредносниот систем. Се до еден момент тие се аморфна маса која гние во санаториумските простории отсечена од контакт со надворешниот свет. Промената во нивниот живот настанува со доаѓањето на Докторот кој ќе се обиде да заведе ред во затечениот хаос. Неговото присуство ги менува работите, а ликовите доживуваат невидени трансформации. Како главен лик се наметнува полковникот Фетизов кој ја презема командата и прави ред. Докторот ја стекнува нивната доверба, но парадоксот е во тоа што колку тој ги менува нив толку и тие влијаат на него за најпосле и самиот тој да застане во редот на одбраната чета која ќе патува во Европскиот парламент во Стразбур каде што, како што ќе се покаже, ги чека ново разочарување.



Оваа приказна разложена во неколку последователни сцени режисерот Нехат Мемети убаво ја развива, ја бои и ја разигрува до степен на лесна приемчивост од страна на публиката. Во неговата постановка наместо патетични страдања се е сведено на една човечка мерка која значи дека секој од ликовите е зафатен. Тука дури и безработицата е вид на занимање од причини што станува збор за луѓе и за свет превртени наопачки. Кој е тука луд? – тоа е основното прашање што режисерот Мемети го прави лајт-мотив на постановката и на односите и комуникацијата со публиката.

Може да се каже дека ова остварување на Албанскиот театар постигнува завидно естетско ниво, иако без претензии за некои иновации и евентуално посмели и истражувачки елементи. Неговиот главен адут е споменатата комуникација со публиката која се темели главно на лесната идентификација со настаните и ликовите од пиесата. Уште повеќе и со одмерените импровизации во современ и актуелен контекст. Тоа се вешто пронајдени асоцијации кои никого не остават рамнодушен. Ете, на тоа се должи успехот на оваа претстава, успех кој од друга страна не може да се замисли без динамичната и во некои случаи и виртуозната актерска игра.

Предводени од искусниот Салаетин Билал кој настапува во ролјата на полковникот Фетизов, сите останати актери понудуваат солидни креации. Билал е супериорен во водењето на играта – ликот на строгиот полковник тој го донесува не без доза на неодолив шарм, па и комични елементи кои будат симпатии кај гледачите. Токму тоа оживување и обединување на спротивните психолошки моменти во еден ист лик и ја очитува актерската вештина на Салаетин Билал. На висина на својата задача се и останатите актери. Всушност во оваа претстава како да нема слаба актерска алка. Веднаш овде би сакал да го истакнам и придонесот на единствената актерка во пиесата, хетерата Пепа која по бурното еротско минато со недобројната клиентела решила да се поправи и да застане на вистинскиот пат. Оваа ролја ја видовме во извонредната креација на Аида Алидеми. Ликот на Киро, човекот што страда од манија на гонење и кој како наближува нокта така и се смалува вовлекувајќи се во глувчешка дупка го толкува Муса Јусуфи, а Илбер Муртези лесно и симпатично настапува во улогата на непоправливиот клептоман Хачо. Во останатите ролји настапуваат Мендим Муртези и Сефедин Шабани.

Албанскиот театар во Скопје со "Полковникот птица" има претстава која со задоволство се гледа токму заради исцелизираноста на сите елементи на театарскиот чин.

Не многу по премиерната изведба на контроверзната претстава "Тито" што се одржа во Битола кон крајот на март годинава, во Скопје во Младинскиот културен центар следеше и премиерната изведба на проектот под наслов "Свадби и судења". Како што сме известени од програмчето (што во случајов е неодминлива потреба ако се сака да се дефинира и дешифрира она што се случува на сцената), станува збор за претстава настаната спо-

ред текстовите "Глорија" од Д' Анунциј и воената сторија "Црна Орхидеја" од Едвард Коцбек кои Брезовец ги адаптира во проект под наведениот наслов. Претставата како тема не е новитет во творештвото на овој режисер. Повторно во прашање е своевиден третман на незаситноста во стремежот кон власт, моќ, слава и богатство, како што е тоа случај и во на пример, неговите постановки на "Тимон од Атина", "Баханалиите" и "Смртта на Цезар" и извесниот контрапункт на опстојувањето на искушенијата кое сценски се презентира како еден вид на груба романтика или романтика во груби црти!

Значи, на показ е поставување на една теза и конструирање на сценското дејство околу таа теза при што ќе се одредат и некои реперни точки во издвојувањето на некои од актерите. Во овој случај во центарот на вниманието односно на приказната се двата женски лика, Комнена која ја олицетворува жедта за власт, жена без скрупули и морал и шармантната Катерина која со невестинскиот воал на главата конечно нема да остави сомнение за својата позитивност изнудувајќи сомилост кај гледачите.

Режискиот приод на Брезовец е веќе препознатлив. Десетината актери кои се најчесто марионети во служба на "вишата" цел на режисерот беспоштедно и жестоко се нурнуваат во дејството предавајќи се себе си скоро до транс, до заборавност, до загубеност. Нивната артикулација се одигрува главно преку движењата, кореографијата, понекогаш и гимнастиката затоа што сценографијата како и многупати досега е составена од подвижни елементи со разни можности и функционалности, секако, конструктивизам, пар екселанс. Овие елементи од актерите бараат, претпоставуваат поседување, а потоа и тест на нивната кондиција. Главно физичка.

Доминантен елемент во претставата е музиката на Марјан Нечак која не го илустрира дејството туку поправо го навестува, го сугерира, го поттикнува, го насочува и го води. Музиката ја прави атмосферата, таа ведри и облачи, како впрочем и во други постановки на истиот режисер. На бришаниот сценски простор потем Брезовец го организира танцот на актерите, танц на смртта, на страста, на желбите и на по правило ограничените можности кои немаат друга цел туку да ја покажат и докажат човековата несреќна егзистенција изложена на каприците на времето што ќе рече на цивилизациските текови. Ликовите односно нивните маски се визуелен доказ за ваквиот став. Тие се строги лица и погледи, патетично одважни, трагично обоени и набилдани. Понекогаш и до перверзија. Логично е прашањето, а зошто? Дотолку повеќе што наведеното се повторува и се повторува до бескрај. Така, претставата станува перформанс, повеќе отколку што било друго, а не да речеме класична театарска пиеса. Во овој перформанс, фабулата тоне во морето на сценските сензации, а на повидок се изразена кинестетичност на сценографските елементи, во иста мера како и на агирачките ликови... Го одбележуваме и фактот на голотијата како еден вид на хистерија во модерното доба, голотија која не фасцинира туку попрво предизвикува потреба за дистанцирање заради одамна констатираниот факт дека покривањето на телото со облека, како некој затвор, мрак, мемла и осуда си го сториле своето: телата се веќе непоправливо деформирани. Се разбира, ова има да се разбере како една филозофска категорија на цивилизацискиот развој.

Во "Свадби и судења" настапуваат актери од Италија, Хрватска и Македонија, а при крајот изведбата ја заокружува учеството на оркестарот "Пицикато" во живо со што повторно се потврдува тезата за музиката како доминантен елемент на овој сценски перформанс.

Постановката на историската сатира "Да се заборави Херострат" од познатиот руски драмски автор Григориј Горин праизведена во 1972 год. а напишана две години пред тоа, несомнено е интересен и добар репертоарски потег на Велешкиот театар и на режисерот Зоја Бузалковска. "Да се заборави Херострат" се смета за најуспешна драма на Григорин која својата актуелност ја задржува и по неколку децении од настанувањето. Ова затоа што Херострати кои потпалуваат храмови, уриваат и дивеат има и денес. Всушност, ги има во еден историски континуитет. Тоа е се разбира, континуитетот на деструкција, поразителен факт на човековата историја и цивилизација која колку од една страна значи технолошки напредок толку во хумана смисла заглибува во калта и влече кон небиднината.

Историјата се заканува да заврши како ледениот брег на Хајнер Милер, апостолот на постмодерната драматургија од крајот на минатиот век.

Авторот Горин вешто ја трансформира темата за вистинскиот историски настан од 356 год. пред нашата ера кога Херострат го запалува храмот на божицата Артемида во градот Ефес, за да проговори за проблемите на современото општество, да исмее, иронизира и да зачуди! Низ драматургијата и репликите на текстот се разоткрива системот на власта или поправо на тоталитарната власт и автократското владеење и управување. Чекор по чекор, авторот Горин ја разоткрива суштината, што ќе рече расипаноста на власта, присуството на сите пороци и слабости кои го оневозможуваат слободниот проток на мисли идеи.... Така тоа било во античкиот грчки свет, а така е и денес. Тоа е пораката на авторот. Работите многу малку се смениле кога е во прашање човековата природа.

Режисерот Зоја Бузалковска во постановката применува постапка на редукционизам на средствата и мизансценот на најнужните елементи и ниво кои нема да ја замаглат туку напротив ќе ја истакнат суштината на оваа остра и жестока сатира, водејќи сметка, сепак за извесната комика која избива од репликите, за парадоксот кој е составен дел на оваа историска гротеска. Јазот од дваесетина векови е премостен преку ликот на човекот од театарот. Тој ги спојува двата света преку своите прашања, коментари. Токму затоа тој е претставен како човек од денес со лаптопот в раце ја прелистува историјата и на огромна временска дистанца ги бара одговорите за она што денес се случува или поточно ги бара корените кои го условуваат човековото поведение денес. Режијата е разложна, колоритна и динамична. Тоа претставата ја прави гледлива и отвора можност да се следи речиси во еден здив.

Зоран Лутков во насловната ролја остварува една од своите најдобри ролји во кариерата. Тој е потпалувачот Херострат кој го затекнуваме од моментот на палењето на храмот на божицата Артемида кога го струпуваат в затвор. Нему ќе му треба сосем малку време да се соземе од првичниот уплав од она што го сторил и од осудата на разгневените граѓани кои сакаат да ги линчуваат. Но редот и поредокот велат дека и најголемите злосторници треба да минат низ системот на општествената санкционираност, а не да бидат препуштени на варварскиот модел на делењето на правда на улица. И тука започнува заплетот. Тоа е процеп, тоа е дупка во законот и правдата кои се бавни и секогаш недоискажани. Лутков многу вешто актерски се трансформира од затвореник во човек кој владее и управува со ситуацијата. Тој успешно ќе ја пласира тезата дека е херој по своето злодело, дека е тоа одважен чин за кој требаат силни личности, имено како него, а не за слабаците од ефеските сокаци и биртии. Така, постепено, во гарнир со поткупот, најпрво на стражарот, а потем и на други, тој успева да ја придобие наклоноста на колебливите за да финишира со освојување и заведување на жената на самиот господар на Ефес. Во играта на актерот Лутков сите нешта се предадени со нужната дистанца, во неговиот лик и карактер не преовладуваат емоционалните состојби, впрочем нив кај него и ги нема, туку царува умот и мудроста. Тој владее затоа што точно ги лоцира и ги користи човековите слабости, човековата суета, прикриената желба за власт и моќ, женските каприци, и машката лудост! Во креацијата на Зоран Лутков, Херострат и навистина се воздигнува до херој кој ќе заврши ако не друго тоа барем како човек кој оставил траги во животот и историјата потврдувајќи го парадоксот за тоа дека и денес како и некогаш луѓето повеќе се сеќаваат за рушителите отколку за градителите. Ликот на актерот Лутков има своја развојна линија, амплитуда, трансформација, луцидност, решителност, лукавост, превртливост, измама. Тоа е комплексен лик кој е доведен до својот зенит. Оттука натаму е фатумот кој ќе го одведе во смрт. Заслужна, но и предупредувачка! Идејата е да се заборави, а на дело сакајќи или не, таа како да се афирмира и потврдува, меѓу другото и низ оваа претстава и низ оваа актерска креација. Кристално чиста колку и да е одвратна и мизерна.

Јордан Витанов во ролјата на Тисаферн, господар на Ефес и сатрап на персискиот цар, понудува уште една успешна ролја. Со оваа ролја продолжува неговиот истражувачки поход во тајните на актерското мајсторство. Во наведената ролја тој е премудриот господар кој не се воздржува да побара мислење, да ја зачува присебноста и покрај вонредните околности, да предочи дека и првиот човек во градот е под прангите на сопствената жена, за најпосле да се соочи со нејзиното неверство и тоа токму со главниот непријател, Херострат.

Како, различен и противставен на сите останати ликови без исклучок се наметнува архонтот, базилејот на Ефес, Клеон во толкување на Крсте Јовановски. Тој долго истрајува на праведноста и поредокот, на законот кој мора да се спроведе и тоа не селективно. Тоа ќе го чини деградирање од страна на господарот, под сугестија на неговата жена, се разбира, за вистината ако се може да се запрета во темните вилаети на човековата потсвест. Крсте Јовановски убаво ги сенчи овие различни состојби во кои запаѓа неговиот лик.

Зорица Панчиќ ја креира ролјата на Клементина, жената на господарот на Ефес. Панчиќ е сугестивна, итра и лукава. Неа не може ништо да ја прелаже освен сопствената суета која ќе ја одведе под нозете на Херострат. Панчиќ агира шармантно, интригантно и динамично.

Со многу такт и усет својот лик на Човекот од театарот, еден вид на водител и коментатор на дејството, го гради актерот Игор Ангелов. Тој е смирен и притаен. Неговата појава е неусилена, тој е безмалу сенка која се спровира низ историската пајажина, за да го разјасни дејството и да ги постави прашањата, важни тогаш пред 24 века, како и денес!

Ја одбележуваме и симпатичната сценска појава на Маја Настевска која настапува во ролјата на Ерита, божица во храмот на Артемида. Таа е алката која ја овозможува приказната наведувајќи не да помислиме дека зад нејзината посветеност кон идолот на Артемида можеби се крие обична женска слабост повторно кон потпалувачот Херострат.

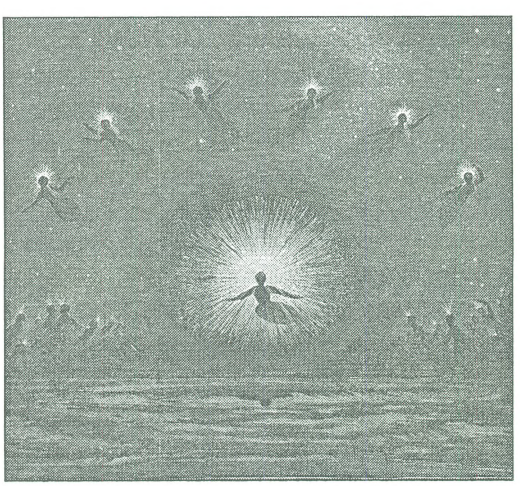
Во другите ролји настапуваат Едмонд Сотир, Кети Борисовска, Самоил Стојановски и Александар Георгиев кој е најоптимален во ролјата на лихварот Крисип. За убавите впечатоци од претставата заслуга секако и припаѓа и на авторката на дизајнот (сцена и костими), Јулијана Војкова – Најман. Во оваа смисла особено ја нагласуваме функционалната сценографија во решавањето на порозната затворска ќелија на Херострат и дворот на господарот на Ефес, Тисаферн.

Свирачот на покривот од Јозеф Штајн и музиката на Џери Бок спаѓа во класичните остварувања на жанрот на мјузиклот како специфична форма на музичкиот театар. Истиот мјузикл пред неколку децении е веќе поставен и на сцената на Македонскиот народен театар со Илија Џувалековски во главната ролја. Проектот беше долго најавуван и исто така со љубопитство очекуван од нашата театарска публика. Навистина ретко се случуваат на нашата сцена спектакли со над стотина изведувачи, актери, хористи и оркестар.

Според режиската постановка на гостинот од Белград, овој веќе класичен мјузикл е работен во традиционалистички манир без некои поголеми иновации во доменот на режијата и останатите сегменти. Но, се покажа судејќи барем според реакциите на премиерната публика во рамките на фестивалот Охридско лето каде и се случи премиерата, претставата да заживее односно гледачите и нивните очекувања од оваа најнова продукција на Битолскиот театар да бидат речиси исполнети во целост. Се покажа дека трогателната приказна за судбината на еврејското семејство на Реб Тевје, но и на еврејската заедница од селото Анатевка во Русија на почетокот на минатиот век со сите нивни згоди и незгоди да биде магнет за публиката која брзо постигнуваше идентификација со случувањата на сцената и максимално ги подржа изведувачите. Драмата на Јозеф Штајн зборува за вечните проблеми на човекот, за традицијата и новото, за егзодусите и прогонствата на евреите, но како алузија дека и денес овие појави не се искоренети и непознати за современото човештво. Ете тоа и ја правеше актуелноста на делото и покрај неговата дамнешна праизведба.

Според природата на нештата кога станува збор за жанрот на мјузиклот над дваесетината актери играа, танцуваа и пееја создавајќи ја театарската магија и искушувајќи ги своите креативни капацитети и потенцијали токму на еден од најпознатите светски мјузикли, како што е тоа "Свирачот на покривот". Посебно внимание , што е и вообичаено за вакви прилики предизвика носителот на главната ролја во претставата Благој Чоревски кој ја плени публиката со својата креација на ликот на таткото на петте ќерки, Реб Тевје наметнувајќи се и со својата умешна и успешна вокална интерпретација на еден од најпознатите сонгови на оваа музичка драма, "Да сум многу богат". Чоревски покажа извонредна доза на смисла за одржувањето на рамнотежата на ликот кој постојано се тетерави помеѓу злата и незгодите поврзани со сиромаштијата и едноставните дијалози со севишниот од кој ги бара одговорите за она што го снаоѓа не по негова вина. Овде до израз доаѓа неговото чувство за креацијата

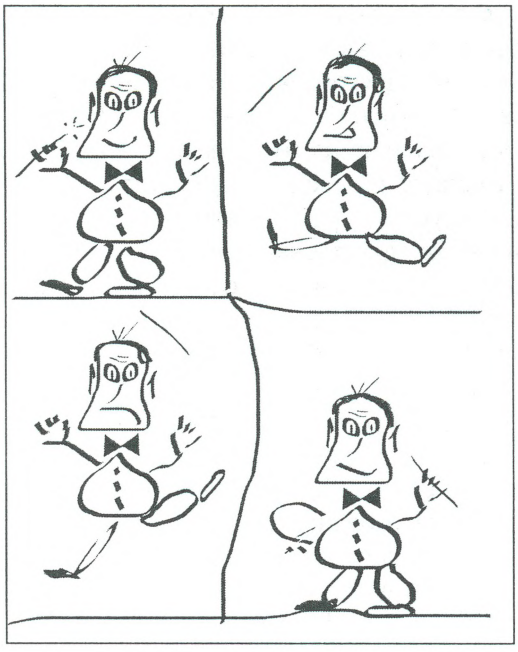
на драмски ролји. Без многу напори тој измамуваше кај публиката емоции на сомилост со судбината на јунакот кој го толкува, а кој и не е ништо друго туку сосем обичен и мал човек изложен на каприците на времето. Нештата, тој и не може рационално да ги протолкува, но затоа длабоко ги чувствува и на крајот на краиштата смело се противставува на судбината. Во таа нерамноправна битка негова единствена потпора, оружје и одбрана ќе биде традицијата. Токму оваа традиција е и реперна точка во постановката и реализацијата на изведувачката екипа што најексплицитно се гледа од кореографијата на Олга Панго на еврејскиот и рускиот фолклор, потоа преку костимите на Благој Мицевски и сценографијата на Зоран Николовски која со накосените врати и другите детали ја доловуваше атмосферата на бедниот живот во селото Анатевка во Русија во далечната 1904 година. Исто така, не смее да се пренебрегне и фактот на луцидноста, духовитоста и хуморот во одделните делници на драмата елементи со кои се потхрануваше вниманието на гледачите, а во чија актерска интерпретација ансамблот одлично се снаоѓаше, се разбира повторно предводени од искусниот Чоревски. Во ролјата на неговата сопруга Голда настапи Соња Михајлова која оствари сугестивен лик на строга и праведна мајка која лавовски се бори за своето семејство и за своите пет ќерки. Како што и може да се претпостави перипетиите во драмата настануваат со свадбите на девојките. Најпрво тука се недоразбирањата кога Тевје својата прва ќерка Цајтел ќе се реши да му ја даде за жена на стариот касап Лазар Волф кој одлично го игра Кирил Ристоски, само за да се спаси од сиромаштијата и во цврсто уверување дека и неговото чедо нема да страда. Но, се разбира, Цајтел (ја толкува Валентина Грамосли) не се согласува со ова решение туку ја претпочита љубовта кон младиот шивач Мотел во актерска интерпретација на Нико Ѓорѓиевски. Слични перипетии се случуваат и со двете други ќерки, но сепак на крајот на краиштата стариот Тевје на сите ќе им даде благослов. Но, сите овие семејни трауми низ кои новото сепак си го пробива својот пат наспроти традицијата како врховен принцип на заедницата, ќе се покажат како минорни во однос на прогонството на заедницата од нивните родни огништа, прогонство во кое умираат сите надежи, стремежи, мечтаења...ќерките во толкување на Валентина Грамосли, Маја Андоновска и Викторија Степановска беа стожерни ликови во мјузиклот, а актерките вешто се снаоѓаа со сложените сценски задачи постигнувајќи завидни резултати. Амбиентот и атмосферата во претставата суштински беше заокружен и со ликовите на наводаџиката Јенте која својски ја креираше Соња Ошавкова, локалната власт беше претставена преку полицаецот во интерпретација на Борис Чоревски, избраниците на две од ќерките Перчик и Федка во толкување на Огнен Дранговски и Петар Горко, а како особено интересен се наметна и ликот на Рабинот кој го играше Сашо Огненовски.



Други соработници чиј придонес за успешноста на претставата е несомнен се диригентот Саша Николовски Ѓумар, Хор мајсторот Лилјана Трајковска и други.

Визуелното восприемање на претставата "Икс Хамлет" на режисерот Васил Зафирчев не упатува на основниот концепт на проектот кој е пред се експериментален театарски чин во манирот на постмодернизмот. Со цитирање на делови од Шекспировиот Хамлет се создава претстава која треба да ги третира современите проблеми на глобализацијата како универзален феномен и уште на нашата локална транзиција. Овој Хамлет на 21 век е распнат во дилемата помеѓу самоубиството и одмаздата за смртта на својот татко. Тој не се мири со затечената ситуација, не сака да биде ист како другите и ќе поприми форма на некој современ Дон Кихот. Поинаку кажано, во општеството секогаш има некој кој што вели НЕ! Не на сите гадости со кои сме опкружени, а што во нашиов конкретен случај имаат тежина и смисла на нус производ на транзицијата. Оттука, во сценското дејство на една страна е тој Хамлет, а на другата сето останато друштво до гуша заглибено во неморал. Ова друштво во неколку сцени, меѓу кои и во првата ќе го видиме опремено со црни очила како јасен знак на нивниот нихилизам и бескрупулозност. Тоа се очила на одбојност и дистанца, а ликовите кои ги носат потем сосем очекувано ќе ги претстават како бесчувствени роботи и креатури. Единствено мала потпора и утеха на Хамлет ќе

му биде Офелија. Ваквиот концепт е дополнет со зачудната актерска игра која подразбира многу кореографија, што ќе рече движења и гестови што на изведбата и дава извесен елитистички, но воедно и херметички карактер. Насловната ролја ја креира Зоран Љутков правејќи скица за возбудлива средба со овој антологиски лик. Во неговата креација забележлива е прекумерна силина како во гестот така и во говорот што секако го оддалечува и него, но и публиката од поимот за Хамлет како флуидна и особено рефлексивно настроена индивидуа. Во ролјите на кралицата Гертруда и кралот Клавдиј стандардни се Слободанка Чичевска и Јордан Витанов; Полоний го игра доајенката Милица Стојанова употребувајќи поретки регистри од својот широк актерски дијапазон. Во ролјите на Офелија и Лаерт настапуваат Зорица Панчиќ и Самоил Стојановски.



Автор на сценските движења кои се еден од главните сегменти на претставата и би се рекло карактеристика на актерската игра, без исклучок кај сите учесници е Татјана Соколова, гостинка од Бугарија, а автор на сценографијата е режисерот Зафирчев. Како режисер, но и како сценограф Зафирчев создава контрапунктови кои носат извесен радикализам. Така на пример, сцената е арена послана со слама на која се одигруваат драмските судири и во која се прпелкаат класично-граѓански костимираните актери, а во центарот виси барокна светилка.

При сето мора да се напомне дека на моменти темпото и ритамот на претставата како да паѓа и не ја минува сценската рампа.

Со својот постмодернистички пристап и споменатиот елитистички манир "Икс Хамлет" е повеќе продукт кој се препорачува за алтернативни театарски митинзи отколку за редовна репертоарска претстава.

Во стилот на црното кабаре од првата половина на минатиот век Горан Трајковски како автор на музиката и Крум Велков, како автор на текстуалната предлошка, односно на сонговите, заедно со другите соработници создаваат исклучителен театарски перформанс кој плени во секој поглед. Тоа е сублимат на европската цивилизација, есенција на делата и творештвото на Јонеско, Брехт, Бекет, зачинето со домашни призвуци и универзално по својата циркуска естетика. Во една инстант форма ова е поглед на опачината на случувањата во современа Европа. Многумина тука се колатерална штета. Претставата со својата музика и со своите сонгови ги соголува демагозите, паѓаат маските. "Кривините" на патот се цивилизацијата, демократијата, апсурдот и песната на проститутката. Сцената е арена на која естетизирано и софистицирано се ткае тагата, револтот, но и протестот. Тоа е бол и крик против сите режими, но во форма која е неодолива, уметнички пробивна, силна и моќна. Отровот на нашата грда реалност (при што ова "наша" не смее да се сфати буквално), изведувачката екипа го понудува во блескава кристална чаша. Покрај извонредниот музички состав, мора да се одбележи и неверојатната и автентична блаженост на актерката Арна Шијак, блаженост кој извира и избива во нејзината вокална интерпретација на сонговите.

Кабарето "Циркус Европа" тревожи, провоцира и интригира. Неговото место се сцените по европските метрополи, а крајната дестинација, можеби, Брисел! Овој уметнички продукт може да заврши работа на десетици разновидни делегации. Вреди да се проба!

Инаку, оваа претстава е копродукција помеѓу Културно-информативниот центар и Македонскиот народен театар.

Со нагласен интерес во театарските кругови, но и во самиот град (Прилеп) се очекуваше премиерната изведба на "Светилникот" според "Железниот светилник" од Димитар Талев дводомен писател кој потекнува токму од Прилеп. Со оваа премиера како конечно Прилепскиот театар да му се одолжува на својот сограѓанин, Димитар Талев во чие творештво доминира темата – Македонија. "Светилникот" на режисерот Владо Цветановски и комплетната изведувачка екипа минува во фасцинацијата од самиот чин што со оглед на погоре изнесените околности и не треба многу да зачудува. Премиерата

се претвора во еден спектакл и празник во кој е вклучена и самата публика преку процесијата во црквата "Св. Благовештение", но и атакувана од историските факти и вистини во документарен стил сплетени во претставата. Сцената во "Светилникот" е како сад од кој се прелеваат емоции, звуци, бои и симболи со кои се реконструира историјата на Прилеп и Македонија од средината на XIX век. "Светилникот" е епопеја во која како во театарски калеидоскоп се прекршуваат судбини, многу љубов, страдања и болниот процес на националното осознавање и дефинирање.

Режисерот Цветановски во неговиот веќе препознатлив стил и овој пат го продолжува истражувањето внесувајќи го во театарската естетика видео дизајнот и паралелизмот со живите актери. Тоа е симбиоза од која произлегува ефектен приказ на човековите судбини и карактери. Актерите Владо Јовановски и Александра Пешевска како гости, се столбовите околу кои се плете приказната. Покрај искусните членови на ансамблот на Прилепскиот театар, го бележиме и особено продуктивното учество на цела плејада помлади актери чиј придонес е неодминлив. Во сегментите што не треба да бидат заобиколени секако спаѓа музиката на Оливер Јосифовски, сценографијата на Владо Ѓоревски и костимите на Благоја Мицевски.

Сè на сè, "Светилникот" е спектакл кој плени, возбудува, трогнува....

Проклетството на изгладнетата класа од Сем Шепард е уште една премиера на Велешкиот театар во 2007 година. Во својот главен дел оваа пиеса е посебно интересна за нашата публика и за проклетото време на транзиција која никако да одмине. Транзицијата како друго име за беспоштедната битка за преживување ги регрутира своите жртви токму од изгладнетата класа, каде и да е таа.

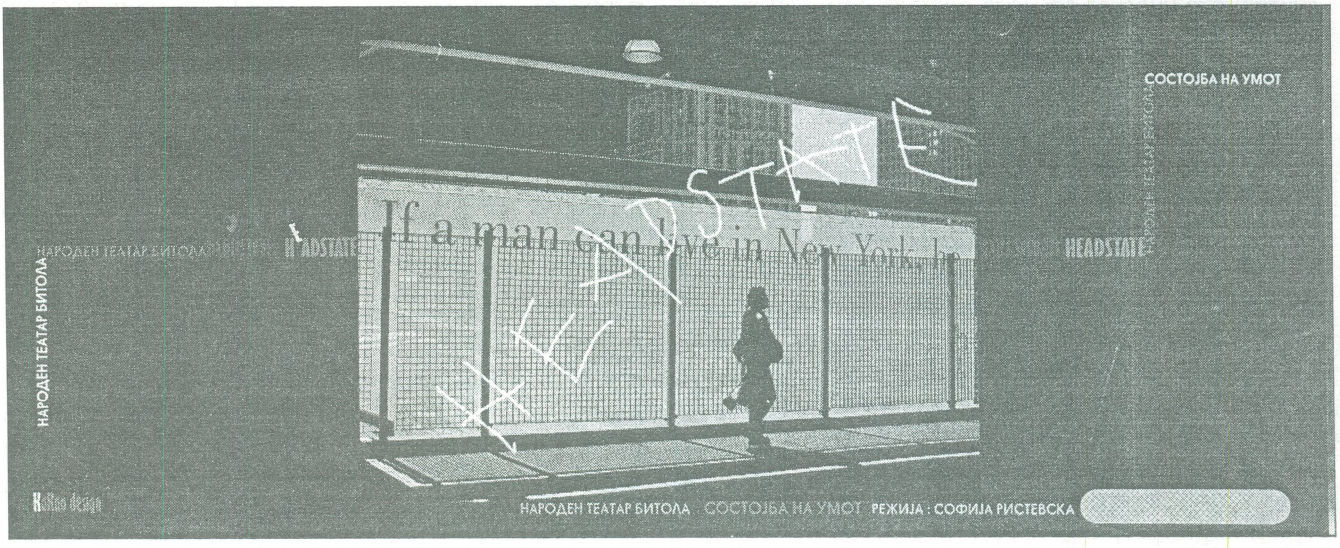
Во еден типично реалистичен манир, режисерот Никола Ристов кому ова му е деби на професионалната театарска сцена, ја раскажува приказната за едно просечно американско семејство заглавено во долгови. На постановката не може да и се одрече точноста и прецизноста во лоцирањето на проблемите и пунктовите на оваа реалистична социјална драма. Облечени во костимите на Невена Тасева Петровиќ на сцената агираат седум актери предводени од Јордан Витанов во ролјата на таткото на семејството, Вестон. Витанов гради слоевит лик со многу назнаки. Во првиот дел тој е алкохоличар кој не ја контролира ниту ситуацијата ниту себе си... Витанов, барем што се однесува до премиерната изведба пијаницата Вестон го игра со многу такт и усет, што ќе рече, без претерување кое обично ги нагрдува ваквиот тип на ролји. Значи, тој успева токму заради наведената воздржаност да спечали симпатии кај гледачите за својот лик. Во вториот дел од претставата актерот Витанов се покажува во сосем друго светло. Вестон сега е приземнет и отрезнет, но сеедно дури сега ситуацијата ќе ескалира. Неговите долгови, неуспешни инвестиции не му остават многу избор и тој ќе мора да замине на патот од кој нема враќање.

Слободанка Чичевска настапува во ролјата на мајката Ела, жена која копнее за убав живот, свесна за тоа дека нејзините надежи се бесповратно изгубени, но сепак има илузија дека нештата ќе можат да се поправат. Чичевска осмислува една моќна сцена на исповед и себепреиспитување која е многу сугестивна и убедлива. Нејзините недоумици посебно се рефлектираат во односот кон сопствените деца. Ликот на сопругата Ела, Чичевска го сенчи со многу актерска зрелост и понирање во психолошките валери особено во односот кон својот сопруг Вестон, однос кој никако не е еднолиниски, туку различен,

колоритен. Игор Ангелов настапува во ролјата на синот Весли креирајќи лик на млад човек – момче кој на самиот праг на животот се соочува со грдите страни на егзистенцијата. Тој во крајна линија завршува по стапките на својот татко. Неговата сестра Ема ја толкува Кети Борисовска. Борисовска создава лик на девојка која многу рано е осудена да се снаоѓа сама во џунглата на модерниот свет. Таа длабоко "потонува" во пороците на современото доба: алкохол, наркоманија, проституција. Ова е уште една претстава на Велешкиот театар која дискретно укажува на потенцијалот на овој театарски колектив и неговата зрелост за зафаќање со сериозни и значајни проекти и продукција.

Филип Втори авторски проект на Петар Темелковски е една од ретките уметнички објави – претстави со теза или став по прашања кои се истовремено и историски, но и актуелни. Потсетувањето и реконструкцијата на историските настани од македонската династија ја разгалува публиката со еднозначноста на вистината кога е во прашање невралгичната тема на нашето современие, ирационалната битка за нашето име со соседна Грција. Ретки се обидите сцената да стане полигон за протежирање на свој став по одредени прашања и затоа овој настап на актерот Темелковски заслужува посебно внимание и почит. Во манирот на овој актер и овој пат доаѓа до израз неговата исклучителна употреба на иронијата како изразно средство што публиката знаеше да го награди со искрени аплаузи, но и неговите луцидни реплики за разликите меѓу мудроста и лукавоста, итроста и вештината! Темелејќи ја својата претстава на документарни и историски вистини и факти преку сценски минимализам, се еманира вистината за, замислете, македонскиот карактер на Македонија! Впрочем, ако Филип Втори бил Грк (Хелен) зошто би се борел имено против Грците? Тоа е клучното прашање на овој, во секој случај, политички ангажиран театар кој треба да се смета како уште еден придонес во разбиструвањето на водата. Заслужува да се одбележи убедливоста и сугестивноста на актерската интерпретација на Темелковски, која е повторно силна, одважна и великолепна!

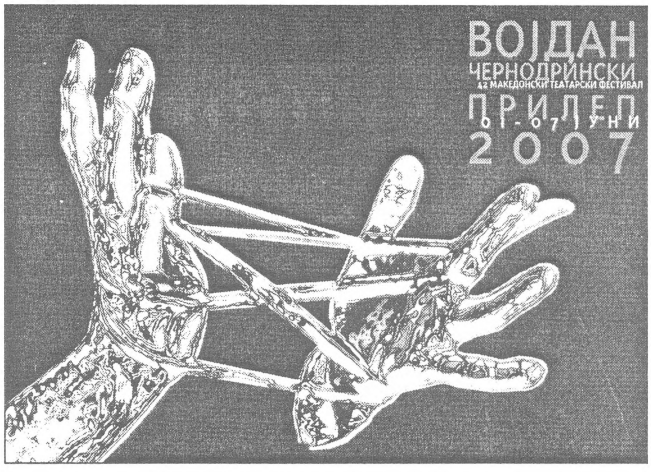
Во Битолскиот театар регистрираме неколку премиерни изведби меѓу кои како посебни ги издвојуваме "Состојби на свеста" од Ирвин Велш во режија на Софија Ристевска, "Обврни се во гнев" од Озборн во режија на Јован Ристовски: потоа, во нивната активна во 2007 година се вбројуваат уште и "Вагиналните монолози" од Ива Енслер во постановка на Мартин Кочовски, "Хераклеја и Ликиниј" од Катерина Момева во режија на Сашо Огненовски и "Ова не е американски филм" од Сашо Миленковски во режиско видување на Синиша Ефтимов. Од репертоарот на Драмскиот театар од Скопје го означуваме заживувањето на малата сцена на која беа поставени "Кино љубов" авторски проект на Јани Бојаџи и "Лолита" од Набоков во постановка на Оливер Мицевски. На сцената на Струмичкиот народен театар како една од најпровокативните претстави, не само на нивниот репертоар ја бележиме постановката на "Гола Вера" од Ѓорѓе Милосављевиќ во постановка на Александра Ковачевиќ, потоа "Враќање" од Пинтер на режисерот Благојче Божиновски и при крајот на годината премиерната изведба на "Малограѓанска свадба" од Брехт во режија на Гаро Ашикијан. Списокот на премиерните изведби во нашите професионални театарски куќи секако е подолг, но во смисла на театарската естетика останува во рамките на просечноста...



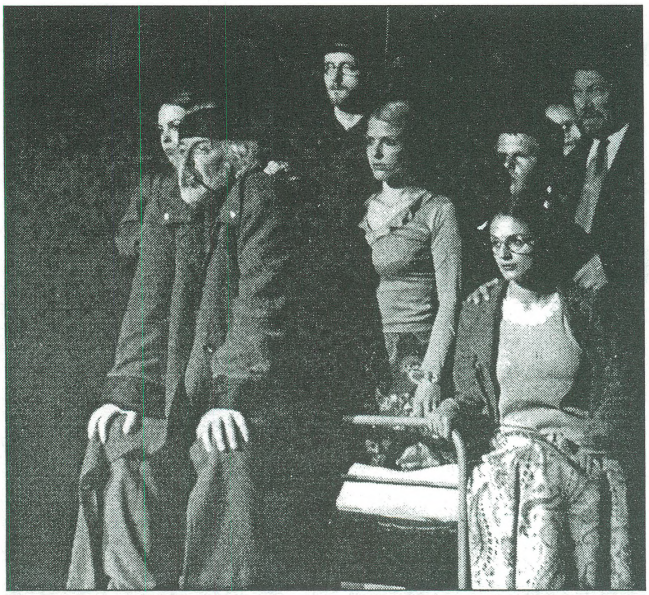
Тодор Кузманов

„Чернодрински бр. 42“ во знакот на младите

Зад нас е уште едно издание на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“. По ред – четириесет и второ. Заврши успешно, ако под овој поим се имаат предвид основните параметри што таква ја чинат една манифестација од национален интерес и карактер. Тука секако спаѓа добрата, уште малку и беспрекорна организација и реализација на Фестивалот. Потоа, секако, се има предвид и остварената функција на Фестивалот, преку својата програма да овозможи и да понуди пресек на актуелниот театарски миг низ кој минува македонскиот театар. Тој ја отслика на најдобар можен начин едногодишната продукција и стремежите на нашите театарски творци во доменот на театарската естетика и израз. И најпосле во една од доблестите на годинашново издание секако треба да се смета доминацијата главно на млади таленти, сеедно за кој домен на театарскиот чин станува збор, иако ова се однесува најмногу на големиот број млади актери и режисери. Впрочем, отвореноста кон младите свој одраз доби и во Одлуката на оценувачката комисија за доделувањето на наградите. И оваа година се повтори убавата практика на масовна посетеност на претставите, со што се предочува или поправо се потсетува на фактот дека четиридецениското опстојување на Фестивалот значи дека тој си создал своја публика во Прилеп. Градот на некој начин е веќе еминентно театарски град со полно разбирање на нештата на уметноста на мигот, со пречекливост која фасцинира, со убаво расположение кое се пренесува понатаму и на учесниците и на гостите на Манифестацијата. А што да се каже за фактот дека ваквите својства бујно надоаѓаат преку толпите млади гледачи кои незаситно го консумираат театарскиот производ, се препуштаат и



партиципираат во него со своето присуство, но и реакции. Театарот, погледнат од овој аспект и од оваа страна, си ја враќа својата генеричка суштина – да биде жива уметност преку непосредниот контакт, како нешто што не може да го замени ништо друго, никој друг медиум. Има доволно материјал за сублимирана анализа на еден процес кој е во тек во нашиот македонски театар. Се чини дека преку генерациите што допрва ја започнуваат својата кариера на штиците што живот значат, македонскиот театар има ретка шанса и можност за возлет, за воздигнување од правта и пепелта на транзициониот галиматијас и какофонија, која предолго трае и секако истоштува во бесплодни стерилни дебати и активности. Ако се читаат театарските знаци, меѓу другото, експлицитно манифестирани и на Прилепскиот фестивал, без колебање може да се крикне: Долу транзицијата. Ова е поширокиот контекст на прилепските театарски случувања во првата седмица на јуни 2007 година.



„ЧЕТВРТАТА СЕСТРА"

Икога сме веќе кај транзицијата, сите неверници во погоре искажаната теза ги упатуваме на претставата „Четвртата сестра" од полскиот драмски автор Јанош Гловацки во постановка на Кирил Петрески, а во продукција на Прилепскиот народен театар. Ако Чехов низ своето творештво го насликал општествениот распад на преминот на деветнаесеттиот во дваесеттиот век, Гловацки тоа извонредно го прави на примерот на нашата актуелна транзиција, мислам на целиот регион на Источна Европа. Претставата како да ни порачува бизнис во транзицијата – тоа е мафијата, а распаѓањето, тоа се сите останати кутри души кои не умеат да се снајдат. Жално и смешно. Прилепската постановка на овој текст донесува бројни вредности меѓу кои секако спаѓаат извонредните актерски креации на Мими Таневска и Кирил Ристоски, но и на плејадата млади актери. Впрочем, актерката Викторија Степановска за ролјата на Тања ја доби наградата за млад актер „Трајко Чоревски", а Игор Ангелов наградата за епизодна улога „Димче Трајковски". Игор Ангелов со оваа награда се закити и за својот удел и придонес преку ролјата на синот Весли во реалистичната драма со социолошка проблематика „Проклетството на изгладнетата класа" во постановка на Никола Ристов, а во изведба на Велешкиот театар. И во оваа претстава бележиме маркантни актерски остварувања. Покрај спомнатиот Ангелов, тука секако спаѓаат и креациите на Јордан Витанов и Слободанка Чичевска.

Нешто поразлична од сите останати продукции беше онаа на Албанскиот театар од Скопје, „Лавиринтите на сеќавањето" од Авни Халими. Авторот Халими ја понесе наградата за најдобар драмски текст за оваа семејна драма од интимистички карактер. Дејството се концентрира на траумите и несреќите на главниот лик Лирак во толкава мера што драмата сугерира структура на моноперформанс кој во секој случај беше добро режиски устроен. Режисер е повторно претставник на помладата генерација, Куштрим Бектеши. Актерот Музабајдин Ќамили стана носител на наградата за најдобро актерско остварување.

Класиката на ова веќе изминато издание на Прилепскиот театарски фестивал беше застапена во неколку проекта. Еден од нив е постановката на „Тартиф" според адаптацијата на Андреј Розман од Словенија, а во режија на Владо Цветановски. И адаптацијата и режијата во претставата на Штипскиот народен театар го преферираат постмодернистичкиот манир и прават, така да се каже, упад во системот на класичното дело на Молиер. Тартиф и Оргон се бизнис партнери, повторно во периодот на транзиција. Валканите работи му ги врзуваат рацете на Оргон, а жртви на сплетките на Тартиф се ќерката, синот и жената на Оргон. И тука доаѓа уште едно пријатно изненадување, младата и штотуку дипломирана актерка од ФДУ Зорица Стојановска, која ја понесе наградата за најдобра женска ролја што секако не се случува толку често и што во исто време е голема чест, но и уште поголема обврска за младата актерка во иднина.

Ако рацете на Оценувачката комисија ѝ се врзани со лимитираниот број награди, тогаш нема никакви пречки признание да им се оддаде за креациите и на Ѓорѓи Јолевски за насловната ролја на Тартиф, потоа на Милорад Ангелов и други.

Драмската класика ја претставува и „Ревизор" од Гоголь кој во постановка на режисерот Владимир Милчин го изведе МНТ од Скопје. За оваа претстава најкарактеристичен останува обидот за нејзино осовременување, т.е. пронаоѓање на зоната на современата чувствителност што ја обезбедува пропулзивноста на театарскиот чин и неговата пулсација. Тоа е претстава која донесува голем број интересни актерски остварувања, како што се, на пример, оние на Сашка Димитровска, Владо Јовановски, Емил Рубен, Зоран Љутков, Владимир Ендровски итн. Марија Пупучевска за костимите во оваа претстава ја доби наградата за најдобра костимографија.

Магбет, но не според Шекспир туку според Јонеско, беше делото со кое се претстави Битолскиот народен театар. Постановката на гостинскиот режисер од Романија Јон Карамитру е уште еден модел на постмодерниот театарски израз со нагласка на идејните и идеолошки проблеми што од постановката прават римејк на политички ангажираниот театар од стилот на Брехт и Пискатор. И тука се соочуваме со убави актерски партии, како што се оние на Петар Мирчевски, Габриела Петрушевска, Соња Михајлова, Иван Јерчиќ...

Како типичен театарски експеримент можеме да ја определиме претставата на Кумановскиот театар „Обиди" од Мартин Крип, во режија на младиот Роберт Симоновски. Тоа е претстава која ја бара смислата на самиот театар преку потрагата по Ана. Трагањето се претвора во процес кој трае и трае, без изгледи дека ќе бидат откриени новите форми, смисла и контексти. Александра Пешевска ја доби наградата за кореографија и сценски движења во Кумановската претстава.

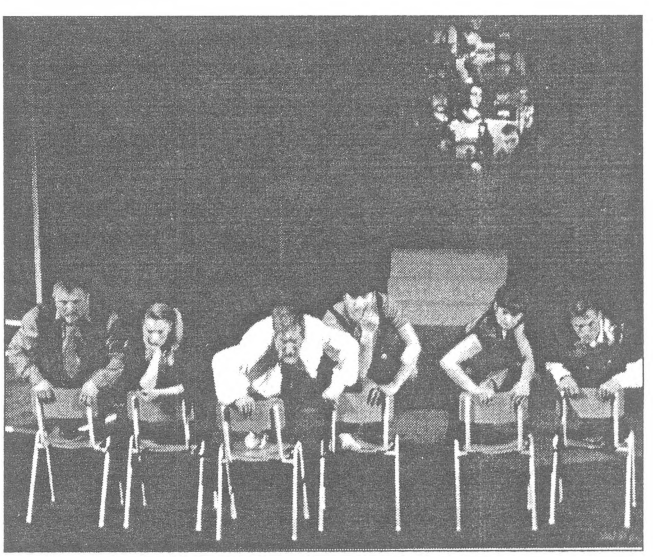
Слична според тематиката беше и претставата на Турскиот театар од Скопје „Зад кулисите" од Мајкл Фрејн, само што верзијата и третманот на она што се случува во и околу театарот овде ја претпоставува ведрата и смешна страна на работите. Тоа секако го олеснува примерот кај гледачите и повратно ги стимулира актерите. Креациите на Бедија Беговска и Мустафа Јашар овде во партнерска смисла се поддржани со полетна игра на актери од најмладата генерација. Филиз Ахмет ја доби наградата за епизодна женска ролја. И овде повторно се сретнуваме со режисер-дебитант – Драгана Милошевски–Попова.

Победничка претстава на 42-от МТФ стана „Македонски рулет" од Љубиша Георгиевски, а авторот на постановката, Сашо Миленковски, ја доби наградата за најдобра режија. Покрај тоа, во оваа претстава наградени се уште и Горан Трајковски, за музика, и Тихомир Спировски, за сценографија. Самото тоа доволно зборува за фактот дека станува збор за театарски спектакл, визуелно богат, актерски исполнет и режиски динамичен и дејствен, произведувајќи најразлични чувства преку сагата за македонските биднини и небиднини во еден подолг историски период на војни и премрежија.

Сликата на изминатиот Фестивал нема да биде комплетна без трите претстави во придружната програма, кои никако не останаа на маргините, туку, напротив, предизвикаа огромен интерес кај претежно младата прилепска публика. Станува збор за претставите „Состојба на свеста" од Ирвин Велш во режија на Софија Ристевска и студентските претстави „ММЕ" од Дејан Дуковски и „Чеховски фрагменти"... Придружната програма беше збогатена и со трите трибини за актуелни и важни прашања на театарското делување, како што се „Проектирањето, менаџирањето и планирањето на театарскиот проект", „Домашниот драмски текст, криза на институциите или на авторот" и „Новиот македонски театар". Редоследно, модератори беа Сашо Миленковски, Венко Андоновски и Златко Славенски. Но, и покрај провокативните теми, овие трибини не резултираа со посуштествени заклучоци или исходишни точки, што, секако, е сигнал за нивно многу посериозно организирање во иднина. Во рамките на придружната програма се одржа и промоција на книгата „Долна земја" од Благоја Ристески Платнар. За оваа постхумно издадена книга беседеше Ферид Мухиќ. Освен тоа, беа промовирани и неколку преводи на театарски дела во издание на Културниот центар „Скрб и утеха".

На изминатиот фестивал впечатлива беше малата застапеност на домашни драмски текстови во кои сите се колнат, а прават малку за тоа да не биде така.

Според неофицијално спроведената анкета, театарците со задоволство би го прифатиле враќањето на тркалезните маси на публиката и критиката (со учество и на гости театролози) на кои јавно и отворено ќе се разговара за прикажаните претстави, а што дополнително ќе придонесе за фестивалската атмосфера.



„ОБИДИ"

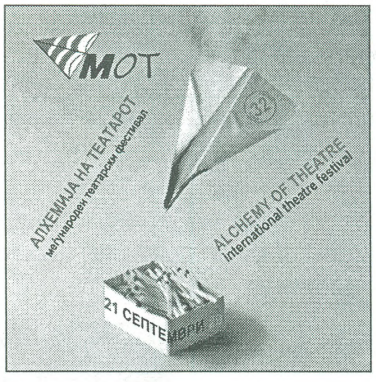
Емилија Матаничкова

Млад отворен театар – Меѓународен театарски фестивал

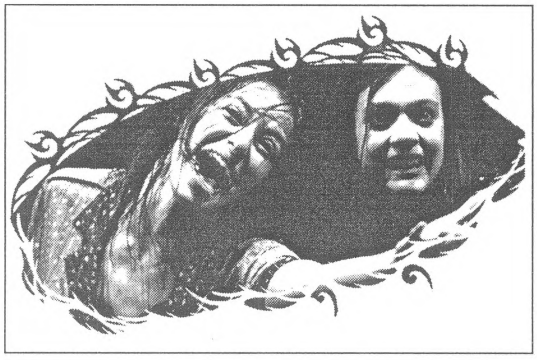
(Скопје, 21–29 септември 2007)

Под мотото: Алхемија на театарот. Дали?

***Во Палермо** на Sud Costa Occidentale во режија на Ема Данте, една од најважните фигури во денешниот театар во Италија.* Актерите се коавтори на претставата кои, како што рекоа, сè зависи од нивните фантазми (од рабовите, трагите) од коишто тргнале, создавајќи ја нишката, а оттаму обликот на претставата. Таквиот пристап го развиваат со тоа што проверувајќи ги, испитувајќи ги асоцијациите и употребените типични гестикулации за тоа подрачје (Сицилија, Палермо), што ќе рече антрополошко-културолошки извор и начин на создавање актерско-сценска игра. Оваа претстава покажа свежа и емоционална театарска експресија. Палермо е метафора за трагикомичните начини на опстојување на (тамошниот) човек(от), рефлектиран преку желбата на слободоумие, а длабоко втиснат во сопствената малограѓанска черупка. Јазикот е од тамошниот реон, дијалект, оној којшто го покажува менталитетот на луѓето во Палермо; сочен јазик кој е преполн со хумор којшто повторно доаѓа од менталниот склоп, а тоа не е чисто интенционално – колку да се има хумор. Комбинација на таквата мисла, на таквите ставови, повеќе преку повторувани прашања и проверени констатации (од минатото), каде што сегашноста е исполнета со згрченост, лекомисленост, егзистенцијална уплашеност и несмелост. Сето ова, двајцата актери и трите актерки го одиграа на еден непосреден начин, не имитирајќи ја таквата реалност, туку покажувајќи ја својата паралелна реалност за Палермо. Цело време присутни на сцена, ја инкорпорираа таквата театарска реалност преку јазикот, преку низа воочливи гестови, отсликувајќи типични ликови од различни возрасти, а притоа закотвеноста на физичката игра ја заокружуваше таквата идеја – сè претворено во една навидум многу лесна, спонтано до природна театарска поставка. Тоа беше резултатот од оваа успешна претстава, на која ѝ припадна наградата на МОТ – најдобра претстава. ***Заспаниот Буда** – денс театар од Португалија*, како и *англиската танчарска претстава **5210** на кореографите Фин Валкер и Бен Парк,* и двете со наслови и идеи од духовното источно, покажаа – (првата) игра на познати сонгови, што ќе рече искомерцијализирана и на евтин начин покажана денс претстава, а втората, наспрема очекувањата да ги видиме сите премини, состојби и прикази на спомнатите чакри кај човековото тело, видовме една сувопарна, т.е. апсолутно без емоционалност етидна денс игра и драматуршка отсутност, наспрема времето поминато и прикажано во чистењето и повторното прераспределување на дел од подот полн со парчиња дрво, врз кој секако дека не се играше. На сцена имаше бенд кој некако потсетуваше дека се наоѓаме на не многу воодушевувачки џез концерт. Овој МОТ, за жал, донесе две тотално неинвентивни денс претстави. Следејќи ја и публиката – да ти се приспива на танцов театар – мора да има добра причина за тоа.



Мармалад на Театар ***Улица***, во режија на Стефан Москов, по првата претстава ***Во Палермо***, ќе остане вистински запамтена кај МОТ-овската публика, генерално, како апсолутен хит. Преку присутво на (блуз)бенд во живо, употреба на неколку бели ролни хартија коишто послужија за неколку сцени на оваа претстава (за цртање, за стриповски манир на приказ, цртање водено од раката на актерот, но истовремено линијата се повлекува преку видео-техника, што дава двоен, и комичен ефект на цртање). Тоа беа ролни хартија што воедно претставуваа и сценска заднина (завеса). А сето останато беше крајно уверливата, импровизирачка актерска умешност која преку прикажаниот хумор – никого не остави рамнодушен, публиката не можеше не да се воздржи, туку не можеше да прекине со смеењето кое само погласно се извишуваше при гледањето на следниот момент. Оваа претстава направи да се види како преку режисерскиот начин, половина постановка прилегаше на ТВ студиска емисија, со стриповско-кукларски минималистички елементи, како доаѓа до израз одличниот актерски потенцијал, посебно кај двете актерки, и како еден текст (фрагментарно-импровизирачки) да дојде до израз во сето тоа, и најпосле како да се пишуваат текстови за таков тип претстави. Повеќето од публиката (сосе новинарите) типуваше оваа претстава да биде прогласена за најдобра.



Но, имаше и такви кои беа многу, многу помалку (што ќе рече неколкумина) а беа воодушевени од *Унгарскиот* ***Галеб*** *на групата* ***Кретакор*** *во режија на Арпад Шилинг*. Можеби се работи за генерациско разминување, растење или поимање на театарот во поглед на рецепцијата. Можеби се работи за феноменот: сопствен вкус. Така што мојата маленкост не можеше да ја издржи таквата претстава. Од оние коишто ја обожавале, не слушнав некакви силни аргументи за таквата состојба или оцена, единствено во разговорот со единствената странска критичарка, од Бугарија, дознав зошто таа претстава била добра: дека е многу тешко да се игра во мал сценски простор и во публика толку долго време и сета таа актерска игра да покаже вистински чеховски начин на игра, демек, до толку природно. Можеби тоа и да е така но, во едно сигурно нема да се согласам: дека видов каква и да е актерска игра, односно режија. Едноставно, сè беше само зборување, едно линеарно, долго зборување за и околу ***Галебот*** на Чехов. Ние, од помладите генерации, не паѓаме многу на некакви чудни големи имиња. А како и да е, тоа се правеше пред деведесеттите години во театарот, и тоа не баш така, и не секогаш толку лошо. И потоа како реактивност и реакција се појави експлозијата на кичот и експерименталните телевиски (видео) елементи во театарот. Се појавија, а кај нас се сè уште (всушност, ние сме во тоа) експлицитно соочување на социјалниот и политичкиот ангажман. И бидејќи секогаш, сè е театар, кој се движи и развива, доаѓа до момент на презаситување од сензации, па современиот денешен театар наместо (п)одвојувањето на реалноста, почна да креира своја паралелна реалност (во којашто можеме и да ја сместиме ***Во Палермо***), но уште повеќе: реалност театарска во која целокупната суштина се прави преку начинот на актерска игра, можностите на актерот повторно да дојдат на нулта, почетна, истражувачка и центар позиција, а притоа да е чисто, што ќе речеме *сиромашно*, такво сиромашно во кое веруваше и се занимаваше големиот *Гротовски.* Ете ова последново го видовме во претставата ***Бог Нижински*** *на полскиот* ***Театар Вјершалин*** *– автор и режија Пјотр Томашук.* Театарот Вјершалин доаѓа од Бјалисток, источна Полска, близу границата на Полска со Белорусија (место на конвергација на католичката полска култура, руското православие, еврејската култура, а и како иманентен центар на полската фолклорна традиционалност). Тоа е драма базирана врз ***Дневникот*** на Нижински, големиот танчар кој заврши трагично. Дневникот го напишал во период од шест недели кога престојувал во Швајцарија, пред да биде пратен во душевна болница. Првата реченица е *Диагилев умре.* Познатиот

руски балетски режисер Сергеј Диагилев е неговиот промотор и љубовник, кој штотуку починал во Венеција. А некогаш Нижински му ветил *Сергеј, јас ќе танцувам на твојот гроб*. Така тој игра, во руинираната капела на душевната болница започнува невообичаена панихида. Му служи, преку танц (дел од неговите балети ***Петроучка***, ***Фауновото попладне*** и ***Обредот на пролетта***) послужна миса. Игра за него, заедно со група пациенти, прават ритуал. Еден неверојатен архетипски спектакл, со интерактивност на актерската игра меѓу глумата и куклата, со слобода во својата ригорозност и интенционалност. Главниот машки лик толкуван од Рафал Генсовски, со својата атлетска и експресивна игра, составена од говор и танц, прикажа една совршена зачудност, којашто може да дојде од митски театар. Актерот, нурнувајќи се во лудилото на големиот танчар, создаде и го предводеше шаманскиот обред. Претстава меѓу боите црно и бело, сиво; старо, дрвено, со таква сценографија која никако не е декор, со едноставни а повеќефункционални предмети кои се користат во древните ритуалните форми (ѕвонци, дрвени предмети кои подоцна се употребуваат, т.е. трансформираат во функција на чекани што треба алузивно, исусовски да го заковаат/распнат големиот танчар). Останатиот дел од актерите беше во улога на хор кој, во оваа претстава, го видов во најобработена форма, како посебен дел (полудениот народ по танчарот), но и како дел (опозитен а и составен) на оној којшто ја предводи литургијата. Театарски обработената текстулна предлошка го прикажа силниот и јасен идеолошки контекст – каква односно, колкава е вербата/силата во себе, верата во Бог/Исус, наспрема она што е црковно канонизирано. А тоа, излеано преку проповедничкиот, возвишен говор, исплашената човечка немоќ и дилема сè до театарското играње балетски точки кои повторно се прелеваа со силниот мисловен (текстуален) дел – во една комплементарност на главниот актер. Апсолутен фаворит – за тотален театар.

Мала трилогија на смртта *на австриската нобеловка Елфриде Јелинек, во режија на Небојша Брадиќ, во продукција на Белградско драмско позориште.* Ако може да се направи една груба поделба, би рекле дека дел од публиката брзаше да гледа српска претстава, а другиот, секако помал дел, да види како е поставена Јелинек. Една од најконтроверзните писателки на денешнината, добитничка и на Нобеловата награда за литература (за романот ***Пијанистка***), останува контроверзна и на планот на пишување театарски текстови. Додека таа смело пишува не само за чудни теми, а истите ги создава на еден невообичаен драмски начин, многумина театарџии ѝ го оспоруваат нејзиното драмско творештво. Токму затоа, нејзините театарски текстови, кои никако не се подведени под познатите правила за пишување драми, притоа создадени од полизначни тематско-карактерни особини кај ликовите, кои создаваат дополнителна тешкотија за поставување. Нејзините дела, уште пред поставувањето, бараат големо аналитско промислување на репликите, попрво говорите, а потоа истите тие сценски да се инкорпорираат. Затоа оваа претстава доживеа дебакл. Разочарување кое доаѓа од упростената распределена математичко-архитетска поставеност на актерите. Масовни сцени наспрема едната главна актерка, сите заедно преплавени од сценски говорни памфлети, во коишто суштината на Јелинек беше загубена.

Многу лесни претстави, кои под знакот на површната експерименталност и притоа евтина ексцентричност, беа без некаква одредена целина која се стреми да биде деструктивна фрагментарност. Таква беше ***Во даден момент од животот, навистина треба да ги баталиш глупостите*** *на авторот и режисер Родриго Гарсија, италијанско-словенечко-шпанска продукција.* Најпосле, последната претстава која се одржа на отворено ***Место каде што огнот и ветрот танцуваат заедно*** *на проектот* ***Аргола & Анта Агни*** *од Словачка*, буквално нè освежи со својата акробатика, ризична а воедно воодушевувачка, танцување на факели, танцување со знамиња.

Годинашното издание на МОТ не е подобро од претходните, иако беше со друг уметнички или, како што вели каталогот, извршен директор и со селектор од Бугарија, режисерката Лилија Абаџиева. Со голема помпезност во промовирањето, но следователно на тоа, не со таков резултат виден во поголемиот дел од претставите. Повеќето претстави беа на трупи кои се занимаваат со експериментален алтернативен театар, кои се обидуваат да одговорат на еден неоправдувачки, неуверлив начин некакваси ексцентричност; некакваси постмодерна фрагментарност и пре-прочитување на класичните дела. Најавувана помпезност од предавања, во одржување на работилници и креативно пишување кои, беа *организирани* од истите гостувачки режисери. Не еднаш се има покажано, кај нашите театарските фестивали, дека квантитетот му е непријател на квалитетот. А, ако се сака да се покаже нешто поинаку од претходните години, и за тоа треба – организација на време; програмска организација со сите нишани – му фали на МОТ.

Емилија Матаничкова

Делириум за мене, делириум за тебе

Селектор: Благоја Стефановски, Жири комисија: Дејан Лилиќ – актер, Ванчо Мелев – актер и Петрос Панамос – режисер од Грција

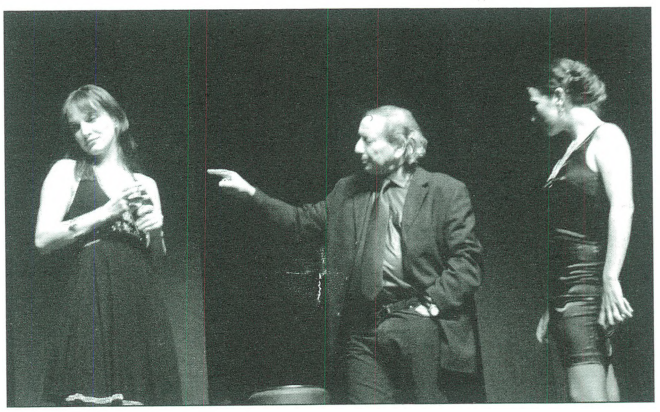
Нора (1879) од Хенрик Ибзен 1829-1906)

Бидејќи *жената е кукла*, таа нема право многу да се возбудува, да растревожува, да покаже храброст, но Нора ја олицетворува побуната на *жената и нејзиното право на избор*. Откако согледува дека нејзиниот маж со којшто поминала многу години воопшто и не го познава, дека таквата фалш среќа е очигледно прозирна, таа се чувствува како кукла, сенка, украс што се огледува само во потребите и чувствата на нејзиниот татко и на нејзиниот маж. Оваа кревка, благородна и пожртвувана жена ги напушта трите свои мали деца, за да се *спознае себеси*. За првпат Нора, станува свесна за себе.

Хелмер, сопругот на Нора, е со нагласено чувство на морал, ја изневерува кога најмалку треба, со тоа тој ја крши нејзината илузија за него.

Тарантелата (неаполска, италијанска народна игра во 6/8 такт) на Нора, ја сумира целокупната ситуација, со театарско средство, којашто не зависи од зборовите, не додавајќи дополнително значење, но ја нагласува ситуацијата во којашто Нора ја покажува антагонистичката борба со Крогстад (банкарот од кого што Нора зеде пари за лекување на мажот ѝ, употребувајќи лажлив потпис) и со мажот ѝ. Овој е еден од елементите што спаѓаат во т.н. Ибзенов *симболизам*. Или како што временската околност Божиќ претставува симбол за смртта на старата и почеток на Новата година.

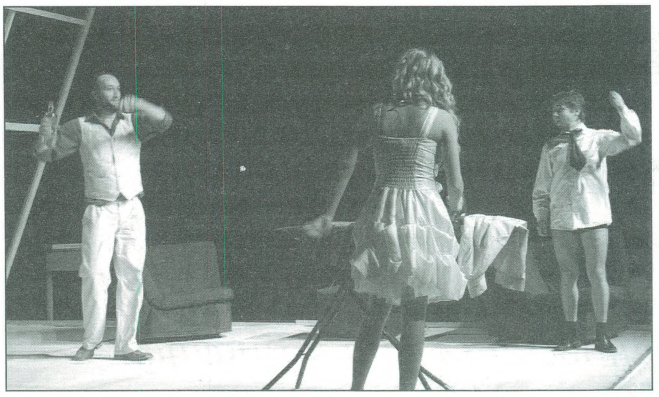
Ибзеновиот натурализам поаѓа од важните координати на Емил Зола, моментот на социјалната средина, генот и расата. Така, ако Нора е истата татков кукла и извршителка само на оние нешта што ценетиот татко тоа го бара, така тоа продолжува во односот со нејзиниот сопруг, оттука важноста на генот е неизбежен но, Ибзен и дава шанса на Нора да се соочи, да оди да се види оддалечена од целото претходно искуство (што би рекол Ибзен: да работи на себе), што е модернистички начин на поставување на ликот. *Реалистичкото* кај Ибзен, не доаѓа од *immitatio* на норвешката реалност, туку во креирањето внатре во неа, како метафора на реалистичката естетика.



„НОРА“ ВО ИЗВЕДБА НА ЦРНОГОРСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ – ПОДГОРИЦА

Обрни се во гневот (1956) на Џон Озборн (1929–1994)

Режија: Јован Ристовски; играат: Огнен Дранговски (Џими Портер), Маја Андоновска (Али-



„ОБЅРНИ СЕ ВО ГНЕВОТ" ВО ИЗВЕДБА НА НУ НАРОДЕН ТЕАТАР – БИТОЛА

сон Портер), Никола Пројчевски (Клиф Луис), Илина Чоревска (Хелена Чарлс), Елена Моше (Мајката на Алисон); Народен театар – Битола.

(*Обзрни се во гневот* – модерна британска драматика, бранот познат како драматургија на крв и сперма, шопинг енд факинг, која што Озборн ја започнува, за подоцна, во деведесеттите да се појават Сара Кејн, Ентони Нелсон, Марк Рејвенхил...)

Можеби оваа дипломска претстава по режија би требало да употреби поинаков наслов, на пример: Обзрни се кон насилството. Гневот е пасивен и психолошки принцип, насилството е чин на дејствување, што во претставата е повеќе физичко (мускул/маскул) насилство. А од тоа, не мора да значи дека ќе резултира во жестока претстава. Режисерот го нема одговорот на прашањето: како денес да се вос/постават општествените репери на побуна.

Генерацијата на гневните млади, исполнета со сарказам и цинизам која што Озборн ни ја претстави во ова драма е токму неможноста за дејствување во општеството што е исполнето со малограѓанштина, слепа за поинакви гледишта, со корупција. Таквата драматургија овде не е развиена, безизлезните ситуации ги нема, а оние што ја имаат таа намера се поставени преку пребрзи реплики и меѓусебни физички туркања, за центарот на вниманието да е насочено во состојбата на брачниот проблем и неговата разврска. Сета концентрација е врз појавувањето на Цими, т.е. очекувањето од него да покаже следна агресивна постапка. Дури и поседувањето на неговиот омилен џез инструмент е заменет со дрски, долги, сезнајни реплики. Од ликот на Цими не се гледа зошто и дали тој е бунтовник со или без причина, или пак насилник кој што својата болест ја утврдува преку својата бескомпромисност и непопустливост. Тешко дека во ликот на Цими ги видовме следните многу точни, а признавам тешки задачи на Озборн, а тоа е да биде *смеса од весела злоба и искреност, нежност и гусарска суровост, горделив; гневен и беспомошен; треба да биди духовен инстинкт за народен бунт, треба да носи скромно возвишена одговорност; понекогаш кога ќе прозбори, гласот му е сосем спокоен...*). Оттука, ликот на Алисон, под закрилата на Цимиевата мачо тиранија, ставен е во апсолутно пасивна позиција, што би рекло сервилна млада и поробена жена која поминува 24 часа во пеглање. Неразвиен лик, флегматичен и десперадан, секогаш атакуван од провокациите и експлозивноста на својот маж. Нема никакви валери, ниту простор за психолошка состојба, што Озборн многу богато тоа го овозможил. Едната ролја на Елена Моше е вишок, кога е во функција на наратор(?), што е многу слично со она што Дејан Пројковски честопати го употребува; како некомплементарна ролја во контекстот на една претстава (види: во делот за *Делириум за двајца*, за ликовите на Бранко Ѓорчев, Мето Јовановски).

Другата нејзина ролја е не заради тоа што наместо ликот на Полковник Редферн, таткото на Алисон, овде е присутна мајката на Алисон, туку заради тоа што односот мајка-ќерка воопшто не е драматуршки развиен и оттаму не е режисерски соодветно поставен. Толку лесно таа се појавува, без никакви видливи карактерни особини, реакција, а кога така смело е ставен овој лик, би била одлична шанса да покаже спротивност од онаа што цело време постоеше, да донесе свет што Цими не го поднесува, да покаже бирократски манири и во/со говор, не само во костим. Каде си драматургијо?! А ликот на Хелен, барем на почетокот требаше да покаже дека не е дојдена да заведува, а притоа да знаеме дека е длабок религиозен верник.

Претстава во чиј механизам нема дистанца, без моќна театрална димензија, без трошка здив во брзиот, и оттаму неуверлив сценски говор. Брзање (демек исполнет простор, бучна музика, по брзите реплики, тепачки, актерите морат дополнително да ја водат режисерската-техничка идеја: брзото прелекување на поставата од мебелот, кое дава ефект на спектакуларност или размрданост, што е премногу. Младиот режисер како да се плаши од паузи и од чист актерски простор и израз; премногу грижејќи се за костимите и за сценографските ефекти (Филмот драма *Обзрни се кон гневот* на Тони Ричардсон, со главната улога на Ричард Бартон некаде рее...).

Гола Вера на Џорџе Милосавлевиќ, во режија на Александра Ковачевиќ, НУЦК „Антон Панов“, Струмица

Коинциденција или интенција, но на овогодишниот „Ристо Шишков“ во повеќето претстави главна тема беше: насилството, семејно и повеќе родово (полово), во кое жената беше жртва, глупава или осудена на пораз. И *Гола Вера* ја прикажа ваквата тема. Насилство, брутално и вулгарно; при што честа театарска флоскула која како некоја оправдувачка причина е дека: тоа се случува и кај нас, овде и сега. Тоа е ОК, арно ама има многу други теми, феномени, појави кои се случуваат и кај нас и во светот, а имаме и многу наши, специфични. Или како што би рекол Горан Стефановски – тоа (не) е наша приказна. А всушност, поголемото прашање е: како да се постави било каква тема.

Пред сè изразувам почит кон сите актери коишто учествуваат во таа претстава, а што биле приморани тоа да го направат. Значи да играат анимално-вулгарен текст и режија, и тоа преку покажување, односно симулирање на крајно реален начин – во што и лежи проблемот на претставата. *Гола Вера* е претстава на една ситуација, во која цело време изложен предмет – објект, а истовремено главен драматуршки лик, е Вера. Врз неа се плука, ждрига, се силува. А таа, во скоро цела претстава, е нема, испуштајќи само крикови и беспомошни движења кои барат начин да се истргнат од тој лудачки свет. Од предаденост до истоштување Софија Насевска ја одигра таквата Вера.

За жал, сценскиот говор станува сеприсутен проблем во струмичкиот театар, дури и со младата актерска генерација. Неправилно акцентирање, елизија во говорот што дава ефект на кратење на зборовите и оттаму губењето на значењето на зборот/ситуацијата/моментот и дури, одвлекување на вниманието на публиката не да го следи онаа што е на сцена, туку да забележува дека актерот нема добра дикција.

Васил Михаил (во улогата на Гага) ја владее дуо играта, умее да го подигне и да го држи интензитетот на ситуација. Но, кога се наоѓа со повеќе од еден партнер на сцена, сакајќи да ја доминира или пак да ја доодржи својата игра, настап, тој форсира со физичка кинетика, што негативно му се одразува, ја губи претходната заземена/преовладувачка линија, го забрзува зборувањето, кое му одмага, намалувајќи ја неговата жестокост. А сето тоа првенствено доаѓа од претходниот проблем(текст-режија) а тоа е дека неговиот лик е најактивен и најекспониран.

„ГОЛА ВЕРА“
ВО ИЗВЕДБА НА НУЦК „АНТОН ПАНОВ“ – СТРУМИЦА

Забелешката важи за Михаил, кој е еден од најспособните актери од Струмичкиот театар. Негов најдобар партнер до сега, во неколку претстави, е Кољо Черкезов, а овде, по точниот кастинг, го има Ален Нанов. Ликот на Шуки (А. Нанов) е направен да биде дисперзивен, да се согласува со шефот Гага, да не се согласува, да му се противи, да биде злоупотребен од него, што Нанов го покажа тоа, но режисерски е форсирано ликот на Гага да е далеку посилен, при што едниот тас од вагата е непотребно смален. Истиот тој начин е пресликан кај Сале, ликот на Стојан Велков – Трн. Велков во своите првични минути простор за акција, по назнаките на својот лик, ја покажа својата максимална (ре)акција на беснило, создадена од третираниот животински начин, како крајно револтирано суштество доведено на работ помеѓу животинското и човечкото опстанување.

Делириум за двајца (1962) од Ежен Јонеско (1909–1994), во режија на Дејан Пројковски, МНТ – Скопје

Конечно со ова претстава видовме многу повеќе психолошко отколку физичко насилство, во сосема поинакво светло, би рекле естетски. Дефинитивно, ова претстава е создадена од актерското умеење на Искра Ветерова и на Ѓорѓи Јолевски – овогодишниот лауреат, добитник на единствената актерска награда „Ристо Шишков“.

Режисерот поставил минималистичко-брехтовска рамка, во која што доаѓа изразот на највештиот (истражувачки) потенцијал, во најсоголена, во најсурова и воедно најчиста форма што го имаат актерите, при што тие ја градат не само основата на претстава, туку и највиталниот, секундарен дел, создаден од актерската и само актерска способност на

исполнување на севкупниот простор и креирањето на временскиот драматуршки контекст. Овдека, во оваа претстава, покажано е индивидуално актерско истражување, т.е. Ветерова и Јолевски се идејата и реализацијата на претставата, на дуо- драмата. Тоа е разликата од сите претходни претстави на Пројковски, каде актерите се негово средство за остварување на некоја идеја (начин што доаѓа од познатата за нас, бугарска школа, што сме ја гледале најмногу кај Лилија Абациева, кај Морфов, а овде во комбинација со фрагменти од театарот на Бранко Брезовац: употреба на табла (кај *Тимон од Атина*), дрвен предмет што асоцира, поточно симулира пушка; како и авторефернцијално повторување со детали, како што е овде кофата што претходно е силно експонирана во *Смртта на Дантон*. Целосното пресликување на брехтовската-брезовачка доминација беше симулација на епски театар, на масовна (воена) сцена со појавување на тројцата актери: Даниела Стојковска, Димитрија Доксевски и Бошко Бозациевски. Овој дел на претставата не е потребен, од повеќе е, затоа што претходно, од играта на Ветерова и Јолевски, за сè она што се случува надвор – е веќе јасно претставено. Ваквото прекршување на претходното поставено, со нешто што доаѓа од друга естетика, од друг начин и од друго време, како непотребна тавтолошка различност, Пројковски ја практикува и во *Смртта на Дантон*, во *Јонадаб* преку улогата на Бранко Ѓорчев, во *Галеб* преку Мето Јовановски.

Прединамичната до исцрпеност актерска игра како и нејзиното различно трансформирање како врвна креација, воедно, како краен резултат, создава и реактивност кај публиката од психолошки аспект, за коешто едноставно велиме: некои моменти не можевме да ги издржиме, што е проблем и на темпо-ритамот на претставата. Апсурдноста на Јонеско е прикажана со жестока хипер отуѓеност кај брачниот пар, во ниту еден момент тресната од некакви си љубовни, брачни чувства. Преку физичката блискост на играње, Ветерова и Јолевски ја истураа бескомпромисната борба на ликовите, со својата психолошка различност, со очајното и пламено противставување на другиот, со премалената потреба од сплотување. Нивната дуо игра беше фантастично поклопување, надополнување, давање енергија на другиот. Заслужената награда отиде во вистински раце. Јолевски е одамна докажан како актер со богат актерски потенцијал, кој вешто, енергично и осмислено го претставува својот лик. Развлекувањето на говорот (и во *Црна дупка*, *Безименоит*...) е непотребниот начин во актерската игра на Ветерова, коешто во таквите моменти и одзема од нејзината специфична и сензибилна актерска појава и умешност.

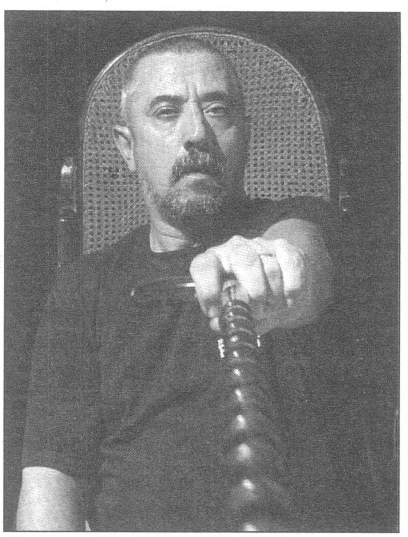
„ДЕЛИРИУМ ЗА ДВАЈЦА“ ВО ИЗВЕДБА НА НУ МНТ – СКОПЈЕ

Враќање (1964) на Харолд Пинтер (1930), во режија на Благојче Божиновски, во продукција на Струмички театар.

Генерално проследувајќи го фестивалот, мое видување е дека *Враќање* е една од претставите што заслужено учествуваа. *Враќање* на Божиновски е една од неговите подобри претстави, гледано од аспект на тоа како овој текст помалку или повеќе успеал да го заокружи во една своја форма.

Драма од шест карактери, од нив само еден е женски лик. Тоа е една од најконтроверзните драми на Пинтер, во која ги поставува семејните релации, прашањето на моралот и централното поставување на жената. Во една стара куќа живее една фамилија на еден стар но сè уште агресивен патријарх по име Макс. Неговиот помлад брат Сем и двајца од неговите тројца синови, неоженети, второкласниот макро Лени и Џое, сонувачот дека ќе стане најдобриот боксер. Тензичната атмосфера во куќата се загрева кога најстариот син од таа фамилија, Теди, ја донесува својата сопруга за прв пат од САД. Теди, кој поминувајќи шест години предавање филозофија, се соочува со истата стара ситуација дома, на психичка и физичка тортура. Како што се развива драмата, помладите браќа поминуваат подбивачки и разуздани додворувања од нивната снаа додека и практично вежбаат водење љубов со неа пред нејзиниот изненаден но чудно, туѓо повлечен или резервиран сопруг. Појавата на жена, по долги години во таа куќа, после

смртта на Џеси, се проследува со зголемување на сексуална тензија, а од друга страна се откриваат застарените причини од минатото. Овдека, борбата се зголемува помеѓу двајцата најдоминантни, Лени и Макс. Макс го ублажува Лени за погледот/прифаќањето на жената, додека Лени ја уништува Максовата меморија на минатото. На крајот, Рут ја покажува својата моќ, а потоа следува крајот на амбициите. Таа, исто така ќе покаже моќ и интелигенција, но не преку насилство. Уште повеќе овој женски лик треба да е сексуален, а тоа не се совпаѓа по она што го видовме, а видовме „лесна пачаврa“ која што заведува или ја заведуваат – тоа не ни е јасно, со што се укажува дека проблемот на вистинскиот правец на развиеност кај Рут, кој што го игра Оливера Аризанова-Мансбарт. Но, и покрај таквата настранета поставеност, А. Мансбарт не го продолжи, односно не го доизвулгаризира својот лик. (Генералниот проблем на многумина режисери од младите генерации е нивното свртување кон формата, а помалку кон драматуршко-сценската анализа на ликовите.) Бранко Бенинов го игра Макс; тој страшно доминантен старец, кој во глобала е егоистичен и посесивен. Бенинов играјќи го Макс, имаше најмногу тешкотии во ривалството, т.е. релацијата помеѓу Лени, што доаѓаше од неговата неадекватна сценска поставеност, при што беше оневозможен чист простор (она што го нарекуваме: поклопување) при некои негови моменти на игра, посебно кога не се наоѓа во близина на неговиот господарски стол, поставен на едниот крај од сцената. Оттаму, дел од ефектот беше изгубен во етерот, неговите поентирања со провокативни реплики со тоа смалени. А дали поради премногу текст на неговиот лик, Бенинов напати брзаше во говорот, иако ми се допадна неговата идеја да зборува со интонација на театралност, што ја подига неговата супериорност, носејќи го мирисот на стариот англиски јазик и амбиент. Преголемиот текст, односно брзиот говор и повишен тон, му го скратува неговото покажано психолошко бреме; тегобноста на овој лик, Бенинов ја има апсолвирано во целата негова појава. Затоа, психологијата тешко ја прифаќа пре-речитоста, и обратно, тоа е тежок и тенок раб на движење. И затоа, режисерот требало да се одлучи. А во многу моменти, режисерот би можел да го користи светлото, точно како знак, надополнување, акцентирање на многу ситуации. Недостасува брусење или попрво длабење на карактерите на ликовите, се до оние, навидум ситни детали, а многу важни за една актерска игра, како што е едно држење луле на сцена, на пример! Токму тоа луле како го издаде Ване Василев, во неговиот лик Теди. Без манир на универзитетски мислител, неуверлив во говорот, неуверлив во држењето, неуверлив дека пуши луле. Неговото луле требаше да биде негов својствен реквизит (каков што е бастунот на Бенинов, кој беше буквално залепен за неговата тело-игра, а и боксерските ракавици на Џое, од страна на Стојан Велков - Трн), да го поима на сцена како втора рака, за произведе такт, да покаже манир, а не да биде непотребен украс или колку нешто да се држи. Оти, да се потсетиме, во театарот – сè е знак. Кољо Черкезов го играше ликот на Лени. Черкезов е сè подобар. Едноставно како актер, манифестира хармонија во неговата појава, својата намера умее да ја пречоти точно во говорот, во погледот, во краткото а густо движење, да одигра (да донесе) напната состојба. Впрочем, Черкезов има играно во неколку Пинтерови драми, што можеби се од негова голема помош за оваа претстава.



„ВРАЌАЊЕ“ ВО ИЗВЕДБА НА НУЦК „АНТОН ПАНОВ“ – СТРУМИЦА

Во иднина, со сите претходни дизајн и содржински недостатоци, каталогот не би требало да дозволи некоректно преведување на англиски на насловите на претставите. Така, оригиналот *Враќање* на Пинтер не е *Returning*, туку е *The Homecoming*, а *Обрни се во гневот* на Озборн не е *Look through the anger*, туку е *Look Back In Anger*… барем за тоа може да се види од интернет.

П.С.: Пиштолите и(ли) цигарите се неумоливите, хиперискористени средства во македонските а и во црногорската претстава. Како некоја залепена влечуга што доаѓа од времето на битовата синтагма “драма со пеење и пукање”, каде што исклученото пеење (со коешто метафорично би го означиле поимот креативност/сопствен печат/индивидуален белег/избор) е задушено од преголемиот чад.

Тина Иванова

„Италијанка во Алжир“ – светлата точка на годинашната оперска манифестација

Ништо ново не е ако се каже дека операта е спој на театарот и музиката. Но, овој дуалитет, уште од самото раѓање на операта, значи од XVI век, па сè до денес, предизвикува разновидни полемики во светот – дали ваква уметничка форма треба да постои и понатаму да се развива или музиката, сепак, треба да се одвои од формата која театарот ја негува. Прашањето, за оваа со векови вкоренета поларизација, беше често поставувано и годинава, особено во Париз, на неколкуте конференции на тема опера од страна на главните директори на големите европски оперски куќи, а постојано е присутно и во анализите на македонските музички научници и воопшто, кај уметниците. Но, во овој текст нема да се обидеме да најдеме некакво решение на вечната дилема, зошто одговорот е повеќе од очигледен – без разлика на негативното или афирмативното гледиште на оперските аналитичари, операта сè уште опстојува на сцените во светот, и тоа во својата првична форма на изразување која досега не претрпела некакви драстични промени. Зашто, едноставно, публиката ја сака. Еве, тоа се случува и на македонската сцена. Точно 60 години Македонската опера со сите свои падови и успеси живее како една од најбитните, па дури и најнеопходните „сетила“ во културната физиономија. Ваквата валоризација произлегува од нејзиното непрекинато шестдеценско течение и таа, сакале ние или не, претставува едно од главните менија и кај македонските конзументи на културата.

Со сите свои падови и успеси, еве, точно шест децении, Македонската опера живее како една од најбитните, па дури и најнеопходните „сетила“ во културната физиономија. Годинава оваа институција го славеше јубилејот – 60 години од постоењето, а главниот акцент на славењето го стави на единствената оперска манифестација во земјава – „Мајски оперски вечери“

Годинава Македонската опера прослави 60 години од постоењето и се разбира, акцентот на славењето го стави на единствената оперска манифестација во земјава – „Мајски оперски вечери“. Оперските претстави – „Италијанка во Алжир“, „Риголето“, „Травијата“, „Аида“ и „Кавалерија Рустикана“, како и балетот „Жизел“, ја сочинуваа програмата на 35-тото издание на традиционалната музичко-сценска манифестација. Премиерна оперска изведба, млади и надежни солисти, но и искусни, а сепак просечни пејачи, нова, но и веќе видена визуелна естетика, режиска неинвентивност, но и прогресивност, програмско бледило..., се дел од генералните оценки за последната реализација на МОВ. Но, да тргенеме со ред.

Следејќи ја традицијата и годинава „Мајските оперски вечери" свечено се отвори на 9 мај. Овој пат со премиерата на операта „Италијанка во Алжир" на Џоакино Росини, која донесе позитивна енергија, свежина, младост, современост. Со оваа поставка повторно, по реализацијата на „Волшебната флејта" што беше прва копродукција со австриската фондација „Музички театар", доживеавме современа режиска инвенција и дизајн. Младата солистичка дружина, пак, и воопшто, целиот оперски ансамбл воден под палката на маестро Саша Николовски-Ѓумар, извајаа убава музичко-сценска творба користејќи го сиот свој уметнички капацитет, но и младешки елан и ентузијазам во насока на разбивање на конвенционалната оперска естетика. А, тоа му е навистина потребно на нашето оперско живеење.

И годинава традиционално, „Мајските оперски вечери" почнаа на платото пред Македонската опера и балет кога одекнаа звуците на свечените фанфари од операта „Аида" на Џузепе Верди. Скромно, без помпезности, долги говоранции, огномети... Фестивалскиот оган го запали оперската певица Славица Петровска-Галиќ, додека манифестацијата за отворена ја прогласи актуелниот министер за култура, Арификмет Џемаили, кој, меѓу другото, рече дека „Мајски оперски вечери" стануваат празник на музиката на Балканот и ќе се развијат во фестивал кој ќе оствари врвна културна соработка на Македонија со светот.

„Италијанка во Алжир" беше добар избор за стартот на јубилејното, 35. издание на музичко-сценската манифестација, не само затоа што ја доживеа премиерата на македонската оперска сцена, туку пред се заради вкусниот избор на уметничкиот тим. Атрактивната режиска концепција, шармантните костими, впечатливата сценографија и секако, умешната изведба на младите и афирмирани солисти, Благој Нацоски, Сања Анастасиа, Игор Дурловски, Горан Начевски и Александра Лазаровска, предизвикуваа бурни аплаузи кај многубројната публика присутна во Салонот на МОБ. Со „Италијанка во Алжир" се разбија предрасудите кај оние кои мислат дека опе-

СЦЕНА ОД „ИТАЛИЈАНКА ВО АЛЖИР"

рата е секогаш трагична или сериозна. Ремек-делото на Росини доживеа вистинска комична интерпретација остварена преку одличната актерска игра на оние кои беа на сцената, што кај нас не е секогаш случај и покрај жанровската одредба на делото. Но, овој пат, режиската инвенција беше причината да се смееме и да уживаме и таа всушност, беше најсветлата нијанса во првата македонска поставка на „Италијанка во Алжир". Режисерката од Австрија, Уши Хорнер, го помести дејствието на операта од XIX век во 20-тите години на 20 век за да оствари поголема присност со современиот гледач, во што и успеа. Особено фасцинираше крајот на првиот чин кој, со играта на солистите и хорот на сцената, нивните гестикулирања, како и играта на светлата, се издвои од операта како засебна кореографска точка која публиката ја поздрави со овации. Всушност, режиската атрактивност и динамика можеби беа причина целата солистичка екипа да се претстави и во добро актерско издание, покрај пејачките квалитети, и со тоа пејачите на своите ликови да им дадат комплетна оформеност. За нас, ваква режиска концепција е новина, иако во светот веќе одамна се присутни експериментирања, особено во класичните оперски дела.

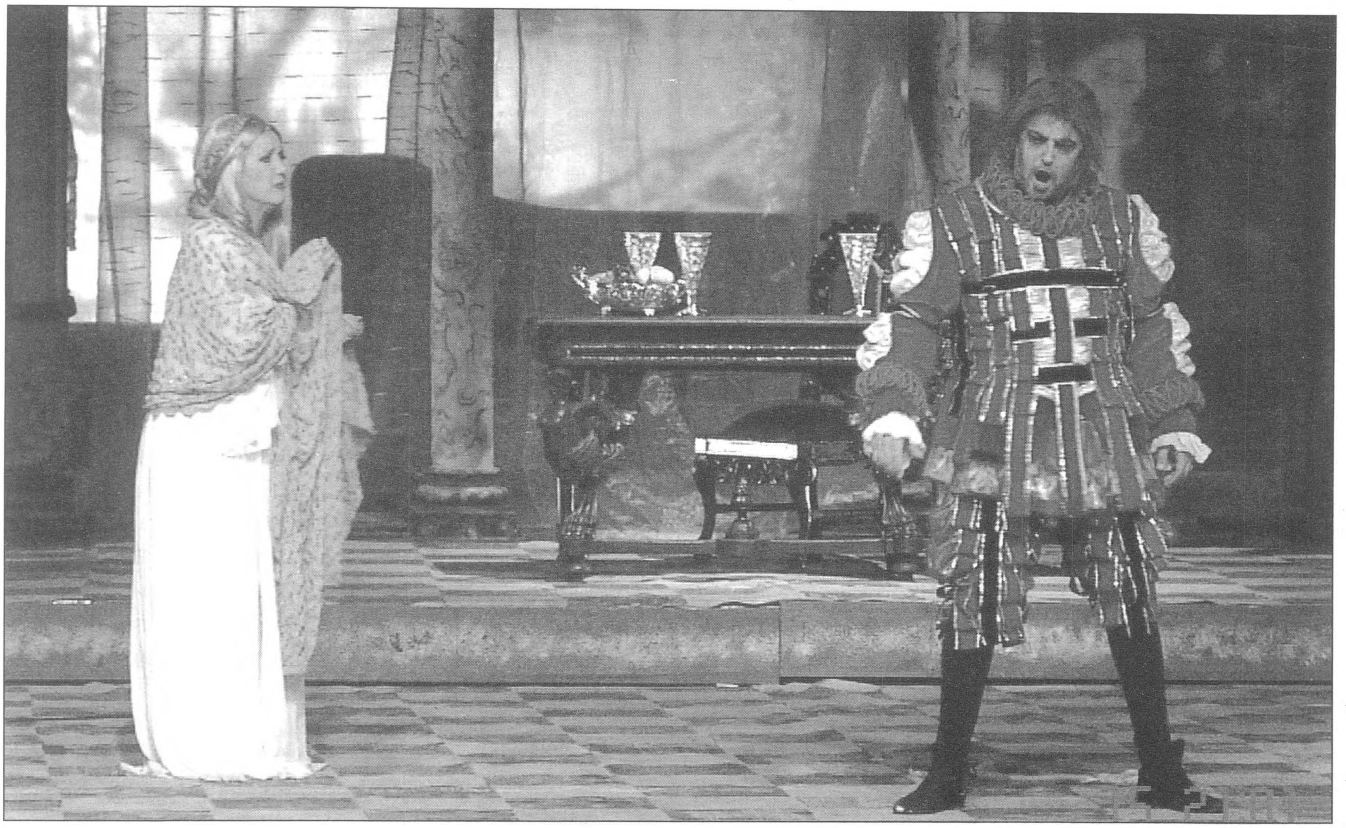
Што се однесува до најглавниот елемент за успехот на една опера, вокалните способности, сите солисти, без исклучок, остварија мошне солидно пејачко ниво. Релативно млади и со различен технички (школски) бекграунд, тие креираа убаво естетско дело. Тенорот Благој Нацоски, со зад себе завидни успеси низ европските оперски центри, со „Италијанка во Алжир" првпат стапна на македонската сцена. Публиката имаше можност да се запознае со една поинаква техничка подготвеност, на високо ниво, и првпат да ја доживее пријатната, светла боја на гласот на Нацоски, кој мошне темелно пристапил кон креацијата на ликот на Линдоро. Тремата при првото појавување на сцената, Нацоски лесно ја совлада во понатамошното движење на претставата и до крајот, оствари блескава улога. Но, и покрај големите успеси надвор од земјата, барем така велат пејачите, најтешко е да се пее пред домашна публика. Нацоски со улогата на Линдоро го положи испитот во Македонија и се надеваме дека ќе биде чест гостин на сцената во МОБ, затоа што на овој пејач, му претстои ѕвездена иднина. Басот Игор Дурловски (Мустафа), баритонот Горан Начевски (Тадео), мецосопранот од Србија, Сања Анастасиа (Изабела) и сопранот Александра Лазаровска (Елвира), сите подеднакво беа впечатливи не само во солистичките партии, туку и во дуетите и терцетите меѓу кои фрапираше дуетот на заведување меѓу Изабела и Мустафа во првиот чин. Убавиот визуелен впечаток се оствари и преку минималистичкиот, но функционален сценографски декор на италијанката Мартина Сења, како и со костимите на Марија Пупучевска.

„Италијанка во Алжир", опера во два чина, покрај вокалните квалитети, како што рековме, на нашата сцена донесе и актерска дарба, агилност и флексибилност, многу хумор и енергија, што, според она што можеме да го дознаеме од изведбите на оваа опера на другите сцени во Европа, токму овие елементи се неопходни за нејзиниот успех. Бидејќи, таа првпат се изведува кај нас. И, несомнено, треба да продолжи... Оваа опера во рамките на МОВ ја имаше и својата репризна изведба, на 11 мај, со една измена. Главната улога овојпат ја толкуваше мецосопранот Ирена Кавкалевска која воодушеви во својата улога на Изабела.

Операта „Риголето" на Џузепе Верди откако неколку месеци пред „Мајските оперски вечери" беше обновена на нашата сцена, доживеа изведба и во рамките на манифестацијата на 15 мај со македонски уметници и со гости од Велика Британија и од Хрватска. Режијата беше на Нина Најденова од Бугарија, а операта ја диригираше маестро Јосип Шего од Хрватска. Во насловната улога го видовме Марк Холанд од Велика Британија, додека неговиот содржавјанин Џефри Стјуард го толкуваше војводата од Мантова. Улогата на Џилда ја толкуваше македонскиот сопран Ана Дурловска.

Приказната за Риголето, дворскиот шут со специфичен човечки лик, абнормален во душата и во телото, по седумгодишна пауза повторно се врати на македонската сцена. И доживеа успех повеќе на самата премиера, отколку во рамките на МОВ. Наспроти евтината мелодраматика како главна црта во повеќето оперски дела на италијанските композитори, „Риголето" на музичкиот мајстор Џузепе Верди е драма на човечкиот живот, таа јасно и силно емотивно ги прикажува скриените негативни карактеристики кај луѓето кои ги потиснуваат љубовта, слободата, радоста... Затоа, нејзината несекојдневна содржина, што се однесува до оперската литература, но типична за реалниот живот, се доживува поинаку – поблиску, поемотивно. Напишана според драмата на Виктор Иго „Кралот се забавува", „Риголето" како опера е раскажана со возбудлив музички јазик и нејзиниот успех наназад низ историјата не се должи само на либретото, на трагичната судбина на насловниот лик, туку уште повеќе на прекрасните арии, на воопшто, убавата мелодиска структура.

И покрај грдотијата насликана преку главниот лик во ова дело, Риголето сепак се смета за еден



СЦЕНА ОД „РИГОЛЕТО"

од најхуманите ликови во оперите на Верди – тој е несреќен татко чија неизмерна љубов кон својата ќерка ја претвора во слепа одмазда. Баритонот Марк Холанд креираше извонреден лик преку кој јасно ја рефлектираше трагичната судбина на дворскиот шут. Сигурен, моќен глас-таков е гласот на Холанд од кој извираше драмска изразност, а впечатлива беше и неговата експресивна сценска игра. Холанд умешно го 'наслика' психолошкиот карактер на Риголето што е најважно во креацијата на таков комплексен лик. Сопранот Ана Дурловска како Џилда, убавата и невина ќерка на Риголето, и овој пат беше најсветлата точка во претставата, како и на самата премиера. Фасцинираше нејзиниот глас кој, како и секогаш, побудува силни емоции кај публиката. Со Џилда, Дурловска оствари врвна улога, не само вокално, туку и актерски, визуелно. Нејзината вокална топлина, но и кристалност, чистината на гласот, емотивното обликување на ариите во своите партии, но и во дуетите, нејзината харизма, грациозните движења на сцената, не може да ја остави публиката рамнодушна. Сепак, партнерот на Дурловска и Холанд, тенорот Џефри Стјуард како војводата од Мантова, разочара во однос на интерпретацијата, па популарната арија „Жената е неверна", која публиката со желба очекуваше да ја чуе, остана само како една празна, невпечатлива мелодиска линија, вметната некаде во сложената партитура. Всушност, целиот негов настап беше мошне несигурен. Затоа, пак, споредните улоги на басот Ивица Шарић од Босна и Херцеговина и македонскиот мецосопран Ирена Кавкалевска остварија импресивни ролји на Спарафучиле и Мадалена.

Ако на обновената премиера на „Риголето" оркестарот и хорот на МОБ остваруваа извонредни интерпретациски мигови, овојпат, на МОВ, разочараа. Се чувствуваше меѓусебна неизедначеност, што изненади, ако се земе предвид искуството на маестро Шего кој досега во Македонија остварувал забележителни креации. Но„Риголето" и овој пат доживеа успех во поглед на визуелниот аспект, но и поради импресивната и динамична режиска поставеност од страна на младата Нина Најденова. Успешниот спој на играта меѓу солистите, хорот, балетските играчи со нивната интересна кореографија, статистите, ѝ даде на претставата ефикасно течение. За естетиката, онаква каква што треба да ја поседува оваа опера, беа заслужни сценографијата на Живоин Трајановиќ и особено раскошните костими на Марија Пупучевска кои стилски и се доближуваат на епохата на романтизмот.

Мајските оперски вечери годинава го следеа старият концепт, во рамките на манифестацијата да биде поставена и една балетска претстава. Годинава тоа беше класичната „Жизел", познатиот балет на Адолф Адам, со кореографска инвенција на Леонид Лавровски од Русија, чија изведба која се случи на 18 мај ја возбуди македонската публика. Зошто гостите-солисти на Маринскиот театар од Санкт Петербург остварија извонредна игра. Екатерина Осмолкина како Жизел и Игор Колб како Алберт на сцената се движеа елегантно, лесно и виртуозно... Оркестарот, кој исто така од годинава почна редовно да соработува со балетскиот ансамбл, што е практика во сите европски и светски оперско-балетски куќи, оствари прекрасна изведба под диригентство на Саша Николовски-Ѓумар. Убавиот впечаток го надополнија сцената на Милета Лесковац и костимите на Александар Ношпал. Силна причина традиционалната музичко-сценска манифестација и понатаму да ја збогатува програмата и со дела од балетската литература.

Следната оперска претстава на „Мајските оперски вечери" беше популарната и можеби една од најизведуваните опери на нашата музичко-сценска почва, Вердиевата „Травијата" која се изведе на 20 мај. Всушност, оваа опера е најчестиот „гостин" на МОВ. И затоа, жалосно е да се констатира дека годинашната поставка, по толкав голем број на реализации, доживеа слаба изведба. Токму оваа претстава за оркестарот треба да претставува рутина, наместо да изгледа како да се наоѓа пред сосема нова, толку сложена партитура. Музичарите како да ја изведуваа првпат и покрај напорите на словенечкиот диригент Стане Јургенц кој се трудеше барем да воспостави ритмичка 'комуникација' со солистичките појавности.

По којзнае кој пат, повторно ги гледавме истите костими, истата сценографија, идентичната режија. Солистите, пак, не беа најдобрата селекција на организаторот за годинашната „Травијата". Темната вокална боја на сопранот Кејт Ладнер од Австрија како куртизаната Виолета Валери не соодветствуваше за ликот во операта на Верди кој изискува лирска колоратура. Нејзиниот глас го поклопуваше солидниот глас на тенорот Фабиот Андреоти од Италија кој го играше Алфред Жермон. Најпозитивна појава во „Травијата" беше Питер Линдског од САД како Жорж Жермон со својата топла, чиста и оригинална баритонска боја. Љубителите на оперската уметност и редовните посетители на оперските настани кај нас ја знаат „Травијата" наизуст. Затоа публиката, барем за оваа претстава, не може да се излаже преку силна маркетиншка најава во која гостите-солисти се опишани како врвни, светски ѕвезди.

Јубилејот, 60 години од формирањето на Македонската опера се одбележа со изведбата на претставата „Кавалерија Рустикана" на Пјетро Маскањи на 23 мај, првата опера која точно пред шест децении, на 9 мај во 1947 година, е поставена на нашата сцена и од кога континуирано продолжи да се развива оперскиот живот во земјава. Со ансамблот на премиерната поставка, која се реализирала со огромен ентузијазам и желба, диригирал Тодор Скаловски, а како солисти настапиле: Елисавета Савченко, Данка Фирфова, Милка Гушевска, Петре Богданов-Кочко, Стефан Русјаков и Ганка М. Марковиќ. На 35-тите „Мајски оперски вечери" операта на Маскањи, која иако е напишана во еден чин се смета за грандиозна опера, доживеа повторна изведба со претежно млада уметничка екипа. Ова дело, всушност, секогаш треба да се поставува со млади оперски гласови, зошто самата партитура поседува 'младешка енергија', како што е забележано од некои аналитичари на делото. Пјетро Маскањи оваа опера ја напишал според истоименатa новела на Џовани Верга – таткото на веризмот во италијанската книжевност.

Сепак, годинашната поставка на веристичката опера „Кавалерија Рустикана" не зрачеше со толкав ентузијазам, енергија и магија каков што, според сведоците, постоеле на нејзината македонска премиера. Најсоодветниот збор за последната изведба е – просечно. И за режијата на Волванг Вајт од Германија, за младата диригентка Бисера Чадловска, која сепак, следејќи го нејзиното искуство остваруваше силни музички градации, како и за солистите: мецосопранот Лидија Нацовска, во оваа поставка најискусниот и највпечатливиот протагонист во улогата на Мама Лучија, сопранот Сандра Митровска како Сантуца која најсилно се изрази во актерскиот сегмент, мецосопранот Ирена Кавкалевска како Лола чија специфична вокална боја и овој пат пленеше, тенорот Зоран Сотиров кој оствари несигурна интерпретација на Туриду и баритонот Нико Исаков од Бугарија како Алфио, стандарден во изведбата, познат на македонската публика од неговите чести гостувања на нашата сцена. Одлична беше идејата на организаторот во оваа опера да настапат домашни солисти зошто тоа е делото со кое почнал македонскиот оперски живот. Но, очигледно ансамблот овој пат не се потрпел на тежината на задачата која ја имаше пред себе – да оствари врвна креација на „Кавалерија Рустикана" со која на достоен начин ќе се одбележи големиот јубилеј на македонската оперска куќа.

На 31 мај традиционално и годинава се затвори 35-те „Мајски оперски вечери" и тоа, повторно во контекст на традицијата, со операта „Аида" на Џузепе Верди. Уште едно дело кое е едно од најчестите изведувани кај нас, а кое повторно доживеа бледа изведба. Последната постановка на егзотичната „Аида" не ја оправда звучната естетика што ја поседува ова грандиозно, ефективно дело. Солистите, гости од Киевската опера, Светлана Добронравова (Аида), Александар Гурец (Радамес), Татјана Пиминова (Амнерис) и Иван Пономаренко (Амонасро), како и оркестарот предводен од диригентот Владимир Кожухар не успеаја да ја доловат суштинската комплементарност на операта. Особено вокално стегната, без емотивна изразност, со несигурна интонација беше сопранот Добронрарова во насловната улога, која требаше да биде двигателот на дејствието, столбот на претставата. Македонскиот бас Игор Дурловски единствено ја оправда својата улога како Рамфис, а комплетно новата сценографија (Зоран Костовски) и костимите (Елена Дончева) барем визуелно ги задоволија апетитите на многубројната публика присутна во Салонот на МОБ – со нив се оствари чувството дека присуствуваме на една силна, голема опера, онаква како што ја замислил и самиот композитор.

Како што кажавме на самиот почеток од текстов, и покрај различните мислења дали операта треба да постои во ваква форма или не, таа, по 'барање на публиката' и во 21. век живее со полна пареа. И јубилејните, 35. „Мајски оперски вечери" го оправдаа тоа. Голем е апетитот на публиката да гледа и слуша опера. Едноставно, тоа го потврди преполниот Салон на МОБ на сите осум претстави на манифестацијата. Затоа, организаторите на МОВ во иднина треба да се запрашаат како ќе ги задоволат потребите на аудиториумот, со кои алатки треба да располагаат да ја донесат операта на едно ниво кое ќе ги задоволува критериумите на угледен пример за вредноста на нашата култура.

Зошто операта е најскапата уметност и таа и денес, како и секогаш, ги привлекува гледачите со нејзината фрапантност која, освен совршенството во изведбата, ја создаваат необичните, нови режисерски гледишта, сценската волшебност, бисерните костими...

Борче Грозданов

Модерен – жесток театарски јазик

Драмски театар – Скопје:
За болката – транзиција

Завесата на драмскиот дел на Охридското лето се крена за десетина проекти кои во ова променливо, но сепак театарски жешко лето беа достојни за охриѓани и за туристите намерници кои ја сакаат културата и, пред сè, театарот. Затоа, во еден есеистичко-рецензентски приказ ви ги нудиме согледбите од она што се случи годинава на сценатa на културен Охрид...

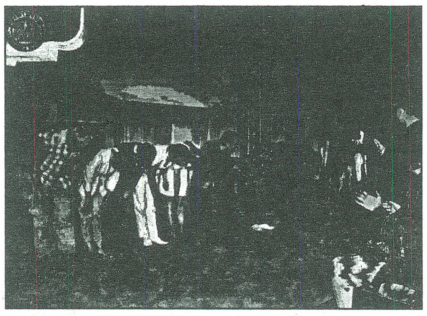
Мрачна транзициона слика, „слободен пад“ на моралот, вртоглава животна ерозија, маргинални животни стории и многу искривени слики и тажни спомени... Се урива идејата за добрината, за среќата, за некогашното сродство, за блискоста со сите, а најмногу за со оние од кои чукајќи на врата, барајќи трошка шеќер, сол... – соседите, го забораваме најголемиот грижник и сосед Бог...

Човекот кој некогаш (макар и на хартија) гордо звучеше, сега веќе нема вредност... Така, неимарот Хуклија паѓа чекајќи ги со раширени раце и другите маргиналци „потсопнати“ од „розовата“ ни денешница. Интересна замисла, приказна и текст на младата Нина Митровиќ, насловена како „Комшилук наопаку“, која сценски ја изрази режисерката Нени Делместре (обете гости од Хрватска), на сценатa во предворјето на манастирот „Свети Климент“ (поточно основното училиште со името на патронот) со Драмскиот театар, потпирајќи се драматуршки на веќе востановените вредности на „ѓеврек“ драматургијата која неприкосновено ја има в раце Горан Стефановски, па и Дејан Дуковски...

Дваесеткатницата што ја градат Митровиќ и Делместре но, наопаку, ја дообликуваат, малтерисувајќи ја со своите карактери и 17-те члена на душевната „калакурница“, предводени од Благој Чоревски, актер кој навистина уште еднаш покажа дека знае да ги држи конците во свои раце, Сенко Велинов, кој одлично го наслика Стари со сите свои фрустрации, а имаше добар партнер во Рубенс Муратовски како Дадо... Динамичен и интересен дијалог ни покажаа Драган Спасов – Дац и Билјана Беличанец Алексиќ... Сликата на Момо, Сике и Шиљац ја изградија доајенот Мето Јовановски (на моменти прегласен), Зоран Љутков и Гораст Цветковски... Бранко Ѓорчев, Владимир Ендровски – Љац и Калина Наумовска карикирано ни ја претставија нашата негрижа до бесвест... Сашо Тасевски, Маја Вељковиќ Пановска и Васил Зафирчев мајсторски ни говореа за казната, за покајувањето и повторно за немарноста, за еден судир и за вечната количка – инвалидска, животна... Одличен монолошки изблик имаше и Јелена Жугиќ, поигрувајќи се со двете урни на спомените... А, Миќо и Дана, врз кои се урна сè – и дваесеткатницата и омразата и безизлезот, беа одлично трансформирани од Дејан Лилиќ и Ирена Ристиќ...

За двослојноста и летањето говореше и интересната сценографија на Тихомир Спировски – иста кулиса беше и зградата од која се паѓа и домот од кој се паѓа... Костимите денешни, функционални и асоцијативни на Лира Грабул...

Добро спакуван сценски проект, но со неодолив впечаток на веќе видено на некои места, со чувство дека сето тоа би можело да биде и постегнато, погусто, подинамично, пожестоко...

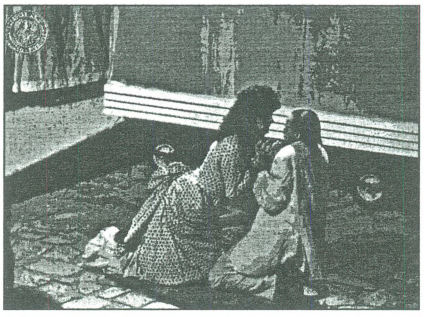


СЦЕНА ОД „КОМШИЛУК НАОПАКУ"

Младински театар „Николај Бинев":
Прекршен Шекспиров свет

Младинскиот театар „Николај Бинев" од Софија, во предворјето на црквата „Света Софија", собра многу аплаузи со „Дванаесеттата ноќ" од Шекспир. Силниот впечаток го поткрепи одличната актерска игра, вкомпонирана под режисерската палка на европски реномираниот професор и режисер Крикор Азарјан. Интересно е што актерскиот театарски творечки пат овој бугарски театар го води првпат по долги години токму во Охрид. Со претставата се потврди посебниот сензибилитет што го поседува овој младешко-ентузијастички театар.

„Дванаесеттата ноќ" на Азарјан се движи на контраста на исчезната љубовна поезија и признание, смеса на стилови која одговара на матната слика во светски рамки. Во контрастот на сликата спаѓа и светот, кој е горчлив, жесток, но и магичен, свет во кој е невозможно да опстанеш, но исто толку е невозможно и бегството од него.



СЦЕНА ОД „КОМШИЛУК НАОПАКУ"

Албански театар „Алегрето Албанија":
Интелектуална параноја

Дека уметноста не е (а можеби и не треба да биде?!) имуна на глупоста и рецидивите од некоеси некогашно минато и дека транзиционата интелектуална немоќ е најчеста слика на Балканот, во параноично-психотичната слика на стварноста, и без да се напише или претпостави, може да се види. Но, кога тоа ќе се (прет)постави во театар и кога вистината ќе ја видиме преточена во сценска игра, тогаш се увериме дека, колку и да е имагинарна, сцената знае да ја изигра стварноста... Особено ако таа стварност се преточи во хумор и ако нè „боцка" за да не заборавиме дека тој хумор е дел од нас, таа глупост ја живееме сите заедно, тука некаде... Оттука писмото на албанскиот автор Стефан Чапалику со концизност, едноставност, слика (раскажува) една поетика и транспарентност која е јасна докрај. Интелектуалец, кој се плаши од крвната одмазда заостаната од некојси роднина што некогаш и некаде убил некого... А, се плаши само поради тоа што претпоставува дека е „нај" од својата фамилија и така закожурчавен во својот клаустрофобичен дом ги зацрнува и своите најмили и најблиски. Паранојата често доведува до хумор, кој пак предизвикува солзи, но не само од смеа...

Во сиот тој кошмар на транзиционо-општествена глупост, се најде одличниот актер Бајруш Мјаку во улогата на „главата на семејството" – татковото, кој сета саркастичност, но и идиотизам и лудило, ги претвора во квалитет, за опомена оти човековото битие е едноставно, простосмртно, ако се стави во контекст на општото. Тоа Мјаку одлично ни го претстави. Обичната, не многу заинтересирана за контекстот на општественото, на државното, домаќинка ја одигра мајката – Теута Јадини Јегени, со едноставност во изразот, што беше функционален со темпераментот на ликот, освен, можеби преголемата крутост, пред сè во вербалниот израз. Одлично вклопена креација имаше и Луран Амети, како постариот син, кој сета гротескност на ситуацијата ја пренесуваше прикажувајќи ни тип кој е малку „гребнат" од случувањата околу него, но кој сопственото лудило го претвора во луцидност и така минува низ нив. Тоа Амети го правеше доста експлицитно, но прецизно. Интересни епизоди имаа Веби Ќерими како наставникот, Мирлинда Саити (Пајтиме), Муса Исуфи (Сатедин) и Сефедин Шабани

како помладиот син, кои се вклопија во спектарот ликови како дел од театарската транзициона слика.

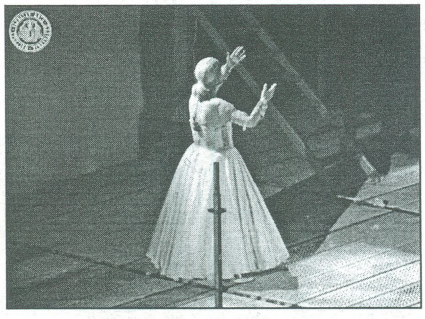
Сето ова немаше да го има на сцена доколку не беше ненаметливата, но присутна рака на режисерот Алфред Требицка, кој авторовата идеја ја преточи и во функционална (и практично) сцена.

Соларис – МНТ:
За вселената и за настанувањето...

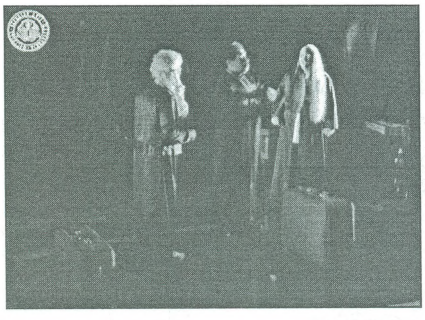
Помпезно и бомбастично најавуваниот „Соларис" на режисерот Златко Славенски, а во продукција на МНТ, во Античкиот театар во градот на УНЕСКО, беше придружен со бурен и долг аплауз. Тоа ги потврди амбициите за спектакуларност која беше постигната, пред сè со грандиозната сценографија и осветлување, кое прилегаше на вселенско-планетарно лајт-шоу, а многу помалку со сижето кое како предлошка ја имаше приказната за светлината, за настанувањето на селената. Сценатa, висока 50 метри и големите платна на кои се проектираа мотиви и снимки видени низ телескопот на НАСА...

За да биде сè верно, беше ланисирана ракета. Младите актери: Даниела Стојковска, Димитрија Доксевски, Борче Начев, Благица Трпковска и Драгана Костадиновска, го оправдаа своето сценско патешествие... Интересните музички мотиви на Горецки, Вивалди, Бах, Менделсон, впечатливо ги пренесоа гласовите на Славица Петровска Галиќ, Ана Ројдева и Александра Лазаревска, како и балетскиот ансамбл. Судејќи според впечатокот од Охрид, може да се очекува дека апетитите на екипата (пред сè на Славенски и на директорот на МНТ, Миленковски), сепак, се оправдани.

СЦЕНА ОД „ALLEGRETO ALBANIA"



СЦЕНА ОД „СОЛАРИС"



СЦЕНА ОД „ОРКЕСТАР ТИТАНИК"

Сфумато театар Софија, Бугарија:
Самоубиството – тоа е другиот

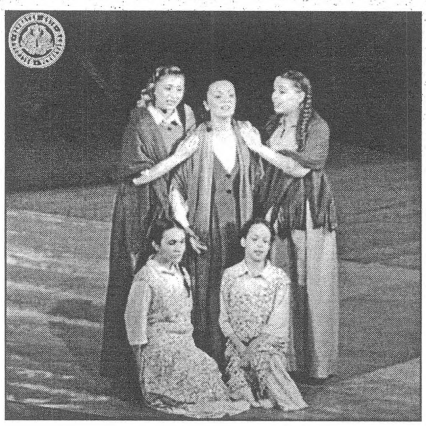
Потребата од самоубиството како дел на вонсветската и вонвременска егзистенција во која психофизичката регресија и деструкција се одразуваат во искршеното огледало на Другиот и комплетната и иницијална неадаптабилност на времето сега и овде, е темата на пиесата „Психозис 4.48" од Сара Кејн, што на фантастичен начин, со извонредна креативност и смисла за надополнување, ни ја презентираа и „сервираа" во уметничка убавина извонредните актери Снежина Петрова и Велислав Павлов. Нормално, присутни се и Хелена Костадинова и Калојан Чолаков, како подмладување на овие два лика кои егзистираат на сцената водени од режисерката Десислава Шпатова.

Светот на Сара Кејн и нејзините ликови ги меша емоциите, спомените, фрустрациите, енергијата на злото, но и копнежот по убавото, размислата за тоа колку сме (не)стабилни, колку можеме и мораме да се потпреме на Другиот во меѓувреме загледувајќи се и интимно во себе, нормално, преку другите, а не со сопствените очи...

Фестивалска копродукција:
Мултикултурен Титаник...

Драмскиот дел од Охридското лето го одбележа и театарската трупа од Катар со меѓународниот проект „Оркестар Титаник". Во оваа претстава авторот е од Бугарија – Христо Бојчев, режисерот од Турција, Нурула Тунчер, а интернационалната екипа ја сочинуваа Радмила Пренингер, Мухамед Бахоњиќ од БиХ, Салем Аљахваши од Јемен и Сајар Алкавари од Катар, а од Македонија е актерот Бајруш Мјаку.

Сатирично-комичната приказна на Бојчев, која патем речено доживеа две изведби во Македонија (МНТ и Кумановскиот театар) е раскажана на три јазика – босански, арапски и албански (Мјаку зборуваше на својот мајчин јазик). На крајот од изведбата им беа врачени пригодни подароци на членовите на екипата, како и на театарскиот селектор и директор Ѓорѓи Јолевски, кој, пак, најави дека се вршат преговори во март идната година претстава од Македонија да учествува на Интернационалниот театарски фестивал во Катар.



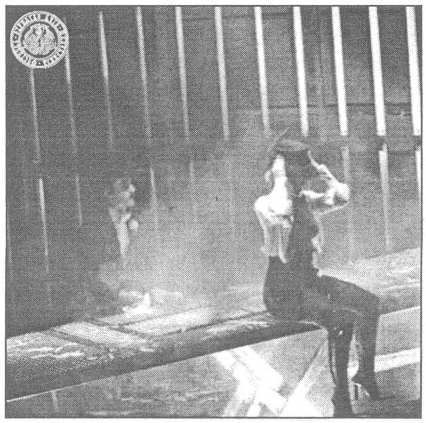
СЦЕНА ОД „СВИРАЧ НА ПОКРИВОТ"

Штајн провејуваат темите за љубовта, осамата, традицијата, нашата маленкост наспроти големиот Бог, отсликаната совест на малото човече и дијалогот со Севишниот, тагата на разделбите и блискоста (иако далечна) во љубовта... Ова е минимизирано сиже на тричасовниот спектакл со 130 учесници кои беа во речиси непогрешна хармонија воспоставена меѓу дијалогот и песната, меѓу хуморот и тагата, меѓу љубовта, страста и интровертната традиционалност, погромот и номадската еврејска судбина... За комплетниот актерски печат, покрај оперистите и хористите и танчарите, заслужни се уште и 20-тина актери, меѓу кои и Кирил Ристоски, Соња Ошавкова, Огнен Дранговски, Сашо Огненовски, Слободан Степановски, Петар Горко, Никола Пројчевски, Елена Моше, Марија Велјанова, Филип Мирчевски...

Спектакл на НТ Битола: *Свирачот... за уживање!*

Десетминутен аплауз, овации, спонтани реакции, позитивна енергија... „Свирач на покривот" од Јозеф Штајн, а по музика и сонгови на Џери Бок и Шелдон Херник. На нашите сцени одамна немаме видено нешто помасовно и поспектакуларно од она што се случуваше на битолската сцена. Мјузиклот кој опстојува на светските сцени нешто повеќе од еден век (праизведен во 1905 година во Русија), привлече огромно интересирање кај театарските љубопитници. Домот на културата „Григор Прличев" беше претесен да ги собере сите оние кои сакаа да ја видат претставата.

Приказната за малото идилично место Анатевка и свирачите на покрив, кои за една мала, мелодична хармонија би дале сè, ја раскажаа Раб Тевје со фантастичниот Благој Чоревски, Голде со Соња Михајлова и нивните пет ќерки, Цајтел (Валентина Грамосли), Ходел (Маја Андоновска), Хава (Викторија Степановска), Шприцне (Горјана Стојановска) и Бјелке (Ана Ошавкова)... Покрај убавата мелодичност за која се заслужни Хорот и Оркестарот при Битолската опера и диригентите Саша Николовски – Ѓумар и Лилјана Трајковска и мотивот од незаборавната „Сакам да сум богат...", во пиесата на



СЦЕНА ОД „ТЕСЛА ЕЛЕКТРИК КОМПАНИ"

Тесла на гости во Античкиот театар во Охрид: *Вонвременско доживување*

Прецизност. Професионалност. Осумдесетминутна перфекција на движење, говор, глас, песна, светлина... Приказ за тоа каков треба да е односот кон и на сцената. Вонвременско проникнување во историјата, сегашноста, иднината... Токму како што живеел и создавал главниот „виновник" од претставата „Тесла Електрик Компани" на режисерот Томаж Пандур, генијалниот вонвременски ум - Никола Тесла.

Ова е накратко сижето на спектаклот на кој бевме сведоци во Античкиот театар во Охрид, каде што Томаж Пандур, заедно со актерите Ливио Бадурина, Христина Поповиќ Мијин, Фаликс Стробал, Мујо Јуришиќ, Бранко Јордан, Примож Екарт, Грегор Груден, Борис Бенко и Примож Кладник, ни покажа што значи модерен театар. Во тој театар нема место за импровизација, за случајност, се е доведено и функцинира „под конец", со еден збор, таквиот теа-

тар дава можност за вистинско уживање на сладокусците. Доказ за тоа се и овациите и речиси десетминутниот аплауз од околу 2000 присутни на оваа лекција по модерно театарско однесување и живеење. За крајниот впечаток, покрај режисерот Пандур и актерите, „виновни" се Улисис театарот од Бриони (Хрватска), Мителфест од Италија и Фестивал Љубљана. Покрај актерската и режисерската инсценација, комплетна дополна даде музиката на групата Сајланс, сценографијата на Нумен и костимите на Сашо Радовиќ.

СЦЕНА ОД „МАКЕДОНСКИ РУЛЕТ"

Со оваа претстава, барем во театарскиот дел, се потврди желбата за високи естетски фестивалски критериуми на годинашново Охридско лето.

Драмски театар – Скопје:
Прифатлив рулет

Текст-приказна која историски и метафизички нè шета по нашата нималку „розова" судбина и опстојба, во чија јатка се состои нашето собитие, но и синдромот на самоуништување, еден затворен и маѓепсан круг од кој и зад кој излегуваат само зборови, чад, крв... И Првата светска војна е една од таквите приказни во која се движи авторот Љубиша Георгиевски, следејќи ги Јане и Мустак низ веќе спомнатото колоритно, но не и среќно наше минато. Клопчето се обидува да го одмота и да ги испофаќа сите наши драматични, но и трагикомични нишки, режисерот Сашо Миленковски играјќи си со конците на тагата, смеата, но и замисленоста над можноста барем еднаш да се биде свој... Одмотувајќи ги таквите нишки, па и клопчето на судбинската балканска поврзаност (таа судбина е секаква, само не наша) напати режисерската рака на Миленковски ги забавува дејството и динамиката на играта на инаку солидната водечка актерска двојка – главните херои, Сенко Велинов (Мустак) и Игор Стојчевски (Јане).

Но ваквиот впечаток го поправаат „фронтовските" сцени на кои има пукање и смеење... Оттука може да се извлече констатацијата дека гледајќи ја постановката на Миленковски и предлошката на Љубиша Георгиевски, што се однесува до театарот како усвоено градиво, тоа е занаетски комплетно театарско дело – претстава. Секако дека за една ваква „широка" перцепција на едно уметничко дело во театарска смисла неминовност се актерите. А овде од прилично големата екипа, покрај Велинов и Стојчевски, своите професионални склоности за посветеност кон театарската задача и ролја ги покажаа и младите Гораст Цветковски и Борче Нечев (од оние кои доаѓаат), поискусните Роберт Вељановски, Рубенс Муратовски, Зоран Љутков и Васил Зафирчев, заедно со Билјана Беличанец Алексиќ, Душица Стојановска и Ѓорѓи Тодоровски, и веќе искусните "волци" Диме Илиев, Ѓокица Лукаревски, Ванчо Петрушевски, Гоце Тодоровски и Анастас Тановски.

Солидна работа во својот дел од уметничкото дело изврши и Тихомир Спировски, чија сцена (а и костимите) успешно ја завршија „редукционата" постапка на инаку филмското сценарио кое се понуди како предлошка за претставата. Истото може да се каже и за сугестивноста на музичкиот израз на Горан Таневски.

Вечеровата Златна маска"
за Благоја Чоревски и Соња Михајлова

Годинашни добитници на традиционалната наградата „Златна маска" што весникот „Вечер" ја доделува во рамките на Охридско лето за најдобра женска и машка ролја одиграна во театарскиот дел се **Соња Михајлова** за улогата на **Голде** во претставата-мјузикл „Свирач на покривот" на Народниот театар од Битола, поради извонредното градење на ликот на домаќинката која го носи своето традиционално еврејско семејство на плеќи, одигран со извонреден сенз за канализрање на енергијата и со прецизност на емотивниот израз; и **Благоја Чоревски** за улогата на **Раб Тевје** од истата претстава, кој преку ликот го отсликува односот на малиот човек и неговата совест, раскажана преку дијалог со Севишниот, ја одигрува осамата, тагата, од разделбата со најмилите, додавајќи мелодичност, но и извонредно чувство за хумористичност во градбата на својот лик.

Наташа Крстевска

X меѓународни „Денови на комедија – Куманово 2007“

Националната установа – Центар за култура "Трајко Прокопиев" од Куманово по десетти пат го организираше Фестивалот "Денови на комедија". По тригодишното непостоење на Советот на Фестивалот, годинава тој повторно беше обновен. Директорот на НУ Центар за култура "Трајко Прокопиев" Роберт Павлевски, го формира помошното тело Советот на Фестивалот во состав: Петар Темелковски и Ристо Стефановски, истакнати културни работници од Скопје, Петар Поп-Арсов, истакнат културен и општествено-политички работник од Куманово, Вера Ристовска, од колективот на Театарот и Роберт Павлевски, директор на НУЦК. Со одлука на Советот на Фестивалот, беше едногласно решено наградата од публиката да се укине и Фестивалот да има ревијален карактер како во првите седум години од неговото постоење. Фестивалот традиционално се одржа во првата половина на октомври, односно од 3 до 15, со учество на пет театарски куќи од: Скопје (Драмски и МНТ), Прилеп, Битола, Штип, како и со гости од Бугарија и Србија.

Албанскиот театар од Скопје го откажа учеството непосредно пред почетокот на Фестивалот поради здравствени проблеми на двајцата актери кои ги играат главните улоги во претставата.

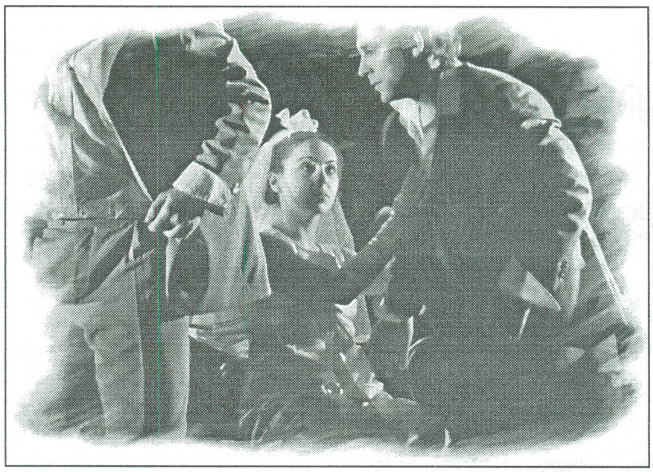
По повод јубилејот – 10 години МТФ "Денови на комедија", во фоајето на Центарот за култура беа поставени две изложби, и тоа: Документарна изложба на фотографии и Изложба на најдобрите костими од претставите кои учествувале на претходните изданија на Фестивалот.

Фестивалот започна на 3 октомври (среда), за отворен го прогласи г-ѓа Елизабета Канчевска-Милевска, Државен секретар во Министерство за култура.

ДРЖАВНИОТ СЕКРЕТАР ВО МИНИСТЕРСТВОТО ЗА КУЛТУРА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА, Г-ЃА ЕЛИЗАБЕТА КАНЧЕВСКА-МИЛЕВСКА, ГО ОТВОРА ФЕСТИВАЛОТ

Пред свеченото отворање претходеше точката *Stand up komedy* на актерот Сашко Коцев, на тема *Неговото вработување*.

Програмскиот дел го отвори **Националната установа - Народен театар од Битола,** со претставата *Женидба* од Николај Василевич Гоголь, во режија на Лилија Абаџиева. Весникот *Вечер*, под наслов *Батко Ѓорѓија може да биде задоволен*, пишува дека "Градот на легендарниот



лик од народот – Батко Ѓорѓија и на Тумбите, познат и по добрата шега и на своја сметка, по 10. пат јубилејно ги отвори портите за намерниците на кои смеата им е составен дел од животот." Понатаму, новинарот Борче Грозданов пишува: "Поубав почеток на Фестивалот не можеше да се посака освен со претставата *Женидба*".

Актерската екипа составена од млади актери (Викторија Степановска, Габриела Петрушевска, Кристина Христова Николова, Рубенс Муратовски, Иван Јерчиќ, Огнен Дранговски, Филип Мирчевски, Мартин Мирчевски, Илина Чоревска и Никола Пројчевски) направија разиграна претстава со голема прецизност гледано од сите аспекти. Извонредната сценографија на гостинот од Бугарија Васил Абаџиев, ни овозможи да бидеме во еден необичен, поинаков свет.

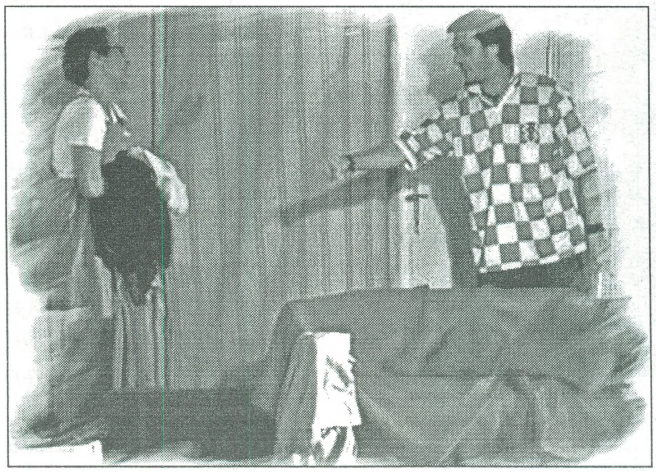
Следните фестивалски денови настапија:

На **5 октомври,** настапи **Националната установа – Драмски театар од Скопје,** со претставата *Комшилук наопаку* од Нина Митровиќ, во режија на Нени Делместре. Секое гостување на Драмскиот театар од Скопје на Фестивалот во Куманово побудува неверојатен интерес. Така беше и оваа година. Билетите за претставата *Комшилук наопаку* беа продадени неколку денови однапред и таа го зазеде централното место на Фестивалот. На сцената се чувствуваше "борба" помеѓу актерите за да ги приближат што поуспешно ролјите до публиката во преполниот салон на Центарот за култура, која не ги криеше своите воодушевувања. "Виновници" за гореспоменатото беа: Благој Чоревски, Сенко Велинов, Рубенс Муратовски, Драган Спасов, Билјана Беличанец-Алексиќ, Мето Јовановски, Зоран Љутков, Гораст Цветковски, Бранко Ѓорчев, Владимир Ендровски, Калина Наумовска, Сашо Тасевски, Васил Зафирчев, Маја Вељковиќ-Пановска, Јелена Жугиќ, Дејан Лилиќ и Ирена Ристиќ.

Третата фестивалска вечер настапи **Народниот театар "Тоша Јовановиќ" од Зрењанин, Србија,** со претставата *Народен пратеник* од Бранислав Нушиќ, во режија на Душан Петровиќ.

За гостувањето на Театарот од Зрењанин театарскиот критичар Иван Ивановски во весникот *Нова Македонија* напиша: "Фестивалската публика беше соочена со една добро осмислена и организирана изведба, која воспостави убава комуникација со публиката, за што секако е најзаслужна постановката на Душан Петровиќ, која го разигра Нушиќевиот и денес не помалку актуелен комедиографски текст, исполнувајќи ја изведбата со живи реакции".

Во претставата настапија: Јован Торачки, Анѓелка Давидовац, Сања Ристиќ-Крајнов, Мирко Пантелиќ, Наташа Илин, Љубиша Милишиќ, Наташа Луковиќ, Драган Ѓорѓевиќ, Звонко Гојковиќ, Југослав Крајнов, Даниел Ковачевиќ и Иван Ѓорѓевиќ.

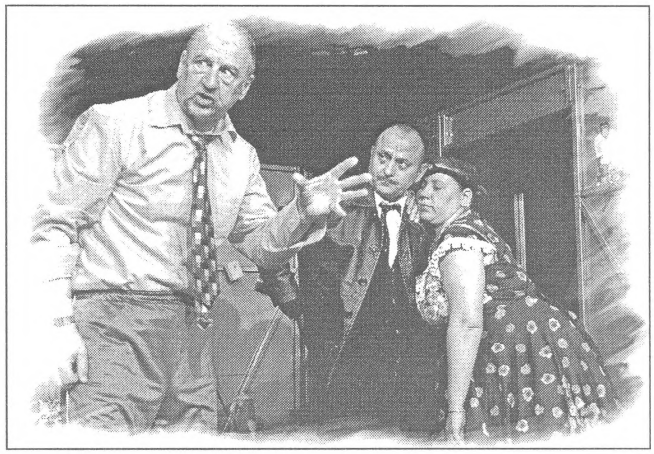


Националната установа Македонски народен театар од Скопје, настапи четвртиот ден, со претставата *Болва в уво* од Жорж Фејдо, во режија на Бранко Ставрев. Постојано актуелната "болва во увото на Рајмонда" повторно нè засмеа, преку бројните комични ситуации и бркотници. Успешно создадената комична збрка на идентитети преку креветите и вратите на Хотелот "Златно петле", ни покажа дека класиката е секогаш актуелна. Исто така, одличните костими изработени од позната костимографка Елена Дончева како да ги правеа актерите уште посигурни во она што го прикажуваа на сцената на Центарот за култура, гледано од сите аспекти.

Петтиот фестивалски ден, настапи **Националната установа Центар за култура "Ацо Шопов" Театар од Штип,** со претставата *Гроф Миливој* од Ристо Крле, во режија на Младен Крстевски. Настапија: Младен Крстевски, Лазар Атанасов, Милорад Ангелов, Данче Тодорова, Стојан Арев, Миле Вртеовски, Драган Механџиски и Владимир Тулиев.

На **12 октомври,** настапи **Сатиричниот театар "Алеко Константинов" од Софија, Бугарија,** со претставата *Детектор на лагата* од Василиј Сигарев, во режија на Николај Гундеров, кој годинава одбележува 50 години од своето постоење и гостувањето на Фестивалот е во програмата на одбележувањето на овој голем јубилеј.

Каде мажот си ја крие заработката? За одговор на многупати поставуваното прашање Надежда Петрова повикува хипнотизер, кој ќе успее да издејствува одговор на поставеното прашање, но ќе се дознаат и други "лични тајни" кои ги криел нејзиниот сопруг. Одеднаш настаните се редат со исклучителна брзина, предизвикувајќи бркотница на сцената. Претставата во целиот свој тек изобилуваше со комични сцени, актерите од сцена во сцена беа сè подобри и пооригинални. Публиката со овации ги поздрави извонредните ролји на првенците на Сатиричниот театар (Филип Трифонов, Павел Поппандов и Албена Колева).



Фестивалот беше **затворен на 15 октомври,** со претставата ***Натемаго*** (Ѓаолски работи) **на Националната установа Центар за култура "Марко Цепенков" Театар од Прилеп,** работена според Марко Цепенков, во режија и адаптација на Петар Димоски.

Народните мудрости кои ги запишувал нашиот Марко Цепенков, многу успешно беа презентирани на затворањето на Фестивалот преку одличната адаптација и режија на Петар Димоски. Основниот мотив во претставата *Натемаго* беше поговорката *со лага ага не бидува* што се покажа како точно и докажано. Ѓаолското се крие во обичните луѓе и се околу нас е ѓаолска работа. Динамично презентираните ѓаолоштини постојано ја засмејуваа публиката, претставата беше како нарачана за затворањето на Фестивалот. Во знак на благодарност за учеството на Фестивалот на сите театарски ансамбли им беше доделена Статуетката на Батко Ѓорѓија – маскотата на Фестивалот.

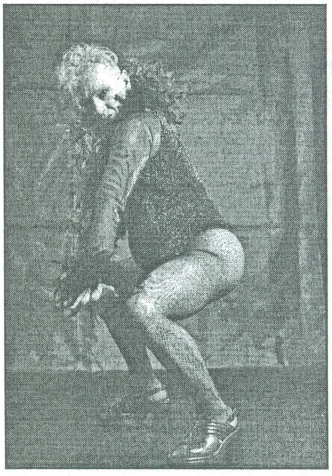
Центарот за култура се гордее што е организатор на МТФ "Денови на комедија", годинава 10. јубилеен по кој градот Куманово е препознатлив не само во Македонија, туку и пошироко. Особено треба да се истакне присуството на многу млада публика, првпат годинава во толку голем број, големата сала во Центарот за култура (за сите претстави) беше премала да ги прими љубителите и поддржувачите на комедијата како специфичен театарски жанр.

Тодор Кузманов

Деветти интернационален фестивал на монодрамата во Битола

Деветтиот интернационален фестивал на монодрамата се одржа во Битола од 27 јуни до 1 јули 2007-ма. Фестивалот свечено беше отворен со обраќање на државниот секретар во Министерството за култура Елизабета Канчевска Милевска, потоа со реч на градоначалникот на Битола, Владимир Талевски, а се разбира и со поздравното обраќање на директорот на Центарот за култура, Ана Бегајовска. Како прва претстава во официјалната конкуренција беше изведена *Кабаре факел*, авторски проект на Маринко Николиќ (текст и интерпретација), а во режија на Адис Бакрач. Продуцент на оваа претстава е театарот *РА – МА* од Зеница, Босна и Херцеговина. Претставата го тематизира проблемот на сексуалноста, травестијата и исконската потреба на човекот да сака и да биде сакан. Актерот Николиќ на завидно професионално ниво ја забавуваше публиката со своите точки, често минувајќи ја рампата и настојувајќи во изведбата да ја вклучи и публиката.

Трајче Георгиев во Битола се претстави со својата пантомима *Човекот*, работена според Марсел Марсо. Низ пет етиди како што се *Судница*, *Кафеана*, *Кафез*, *Уличен музикант* и *Човекот*, Георгиев со висока доза на софистициран и култивиран пристап успеа да ја анимира публиката и да го задржи нејзиното внимание, измамувајќи аплаузи на отворена сцена.



СЦЕНА ОД „КАБАРЕ ФАКЕЛ"

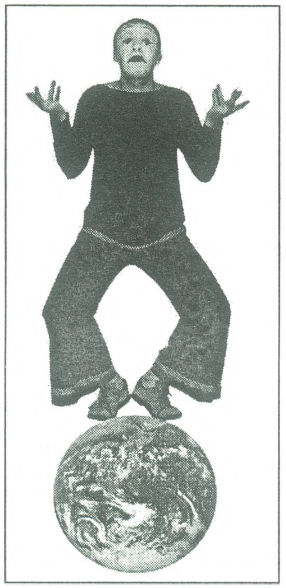
И овојпат на Битолскиот фестивал на монодрамата имаше учесник од соседна Грција. Станува збор за актерката Катерина Вренцо, која ја изведе *Медеја* од Еврипид во режија на Константина Пали. Оваа монодрама на извесен начин претставува обид за квинтесенција на автентичната Еврипидова драма, но и за интерпретација на еден дел од клучните точки кои ја определуваат судбината на овој антологиски лик.

Гостинот од Хрватска, Жељко Вукмирица преку својата изведба на моноперформансот *Мистер сингл* протежираше нов стил на актерска игра кој наиде на извонреден прием кај публиката.

Димитриј Орготска од Албанија (Корча) се претстави со *Амок*, според новела на Стефан Цвајг, манифестирајќи актерска зрелост, цврстина и разложност во градењето и градацијата на ликот.

Од далечната Ерменија ни дојде актерот Армен Сантросјан со проектот „Лир" според Шекспир во режија на Хакоб Казанчјан. Тоа беа повторно само делови од драмата кои ја отсликуваат судбината на несреќниот татко, презрен и напуштен од најблиските и соочен со фактот на неблагодарноста што визуелно и сценски беше претставено како „лизгање" на статусот и неговата положба од Крал во питач!

Ново театарско лице промовирано на Битолскиот фестивал беше

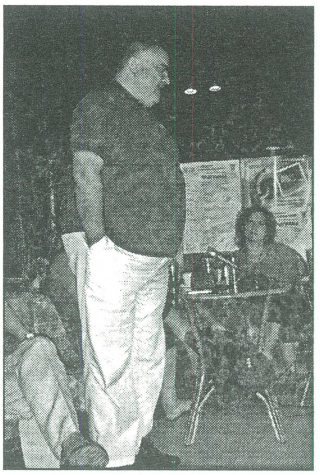


СЦЕНА ОД „ЧОВЕКОТ"

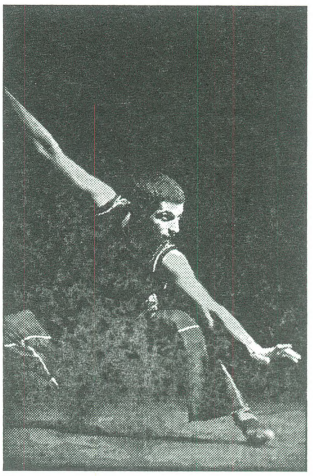
СЦЕНА ОД „МЕДЕЈА"

актерот Кира Ѓоревски кој во родниот град имаше дебитантски настап со моноперформансот „Напред или назад". Беше тоа повторно еден вид на пантомима во која актерски е презентиран напорот на човекот секогаш да оди напред, но необјасниви сили го кочат тој процес и настануваат различни ситуации кои го задржуваат вниманието на публиката.

Актерот Мариус Донкин од Националниот театар *Иван Вазов* од Софија, Република Бугарија се претстави со *Г-динот Ибрахим и цветовите на Куранот* од Ерик Емануел Шмит во режија на Снежана Танковска. Приказната за еврејското момче кое израснува покрај Г-динот Ибрахим минувајќи низ разни животни премрежја и деликатни животни ситуации. Оваа трогателна приказна за „романите што ги пишува животот" беше одлично искористена од актерот Донкин. Тој беше бравурозен, максимален во трансформациите и со полно право стана лауреат на Гран при наградата на Деветтиот битолски фестивал на монодрамата.

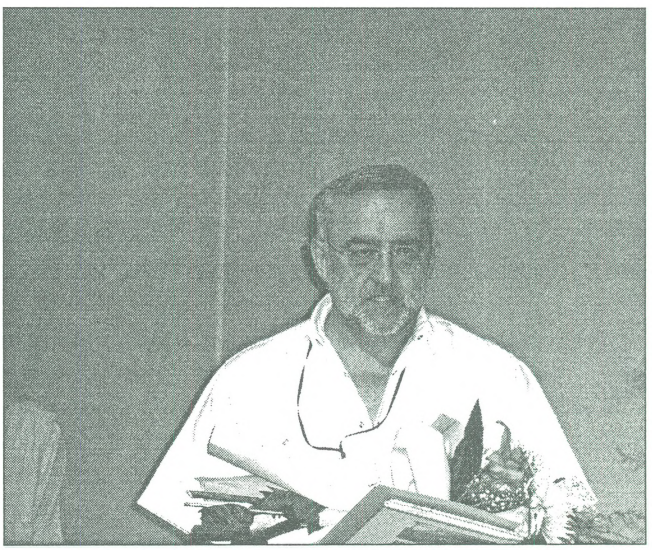


ЖЕЉКО ВУКМИРИЦА ВО „МИСТЕР СИНГЛ"



СЦЕНА ОД „НАПРЕД ИЛИ НАЗАД"

СЦЕНА ОД „ЛИР"



МАРИУС ДОНКИН – ЛАУРЕАТ НА ГРАН ПРИ НАГРАДАТА

За наградите на Фестивалот на монодрамата во Битола одлучуваше петчленото меѓународно жири во состав: Ристо Стефановски од Македонија, Нина Мазур (претседател) како претставник ИТИ УНЕСКО, Андреј Московин од Полска, Тобијас Бианкони од Швајцарија и Лилјана Богоевиќ од Хрватска.

Драгана Лукан

Скомрахи 2007

СКОМРАХИ - SKOMRAHI
Факултет за драмски уметности Faculty of Dramatic Arts

Името ***Скомрахи*** има славјанско-паганско потекло. ***Скомрахи*** – чудна варијанта на патувачки комедијанти, танчари, исполнители на театар со маски, е всушност значењето на еден индо-европски збор –***С КОМРОС***. Тие се група несериозни луѓе, облечени во бели, широки, долги, грубо ткаени облеки, со маски и боја на лицата, со перики од волна и кал на главите кои прават чудни работи: играат, жонглираат, удираат по затегнати кожи во неправлини ритмови, свират, дресираат диви животни и пеат. Прв пат се среќаваат во 6-7 век, од кога датираат почетоците на славјанското паганско театарско искуство. Византијците ги забрануваат, христијаните ги прогласуваат за „играчи на ѓаволот", но тие жилаво издржуваат во својата мисија да ги развеселуваат народните маси. Народот ги сака и нивната популарност расте правопропорционално со притисокот од актуелните администрации.

Скомрахи е меѓународна средба на студентите од академиите и факултетите за драмски уметности. Преку презентација на студентски претстави и филмови, ***Скомрахи*** воспоставува комуникација и размена на искуства и знаења меѓу студентите и ѝ ги презентира на публиката студентските достигнувања од областа на драмската и филмската уметност и актерските вештини.

Скомрахи првпат се одржува во 1988 година. Оваа година ***Скомрахи*** се одржаа по 16. пат. Во годините кога културните врски на Балканот заради војните биле потполно прекинати, Скомрахи и Скопје било единственото место кое што го одржувало континуитет на комуникацијата. ***Скомрахи*** ги спојува студентите од факултетите и академиите за драмски уметности од сите страни на светот. Во изминативе години на ***Скомрахи*** имаат учествувано повеќе од 25 школи, преку 900 учесници, 120 000 посетители, прикажани се повеќе од 100 театарски претстави, повеќе од 90 часови филмски проекции со преку 250 студентски филмови, организирани се предавања и работилници со реномирани професори од областите на драмските уметности. Оваа година Скомрахи се одржаа под покровителство на Австриското министерство за надворешни работи, Одделение за координација на помош на ЦЈИЕ и ННД, преку Светскиот Универзитетски сервис – Австрија, во рамките на Пактот за стабилност на ЈИЕ; Фондација Институт отворено општество – Македонија; МИНИСТЕРСТВОТО ЗА ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА; МИНИСТЕРСТВОТО ЗА КУЛТУРА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА; Градот Скопје, „Скопско", Еуролинија и Медија маркет.

Кој сè учествуваше на овие ***Скомрахи*** *2007 и што сè беше прикажано...*

Оддел за актерска игра, Оддел за драматургија, Оддел за филмска и ТВ режија, Оддел за театарска режија, Оддел за продукција, Оддел за филмска и ТВ монтажа, Оддел за филмско и ТВ снимање се одделите кои функционираат на ***Факултетот за драмски уметности*** секоја година даваат огромен придонес во организацијата на ***Скомрахи*** и се претставуваат со своите проекти. Нашите студенти оваа година го отворија ***Скомрахи*** со „Чеховски фрагменти" сцени од „Вујко Вања" и „Три сестри" од А. П. Чехов, испитна вежба на студентите од II година во класата на проф. Владимир Милчин и доц. Сузана Киранџиска. На свеченото отворање од кое беше дел оваа претстава, пригоден свечен говор одржа нашиот реномиран драмски писател Горан Стефановски,

истакнувајќи ја моќта на театарот и неговата исклучително важна улога во нашите животи. Студентите на Факултетот за Драмски Уметности - Скопје исто така се претставија и со проекција на кратки филмови од студентите по Филмска и ТВ режија, беа прикажани: „Последна средба" – Марија Апчевска; „Чекајќи те" – Софија Т. Тодорова; „Одмазда" – Филип Матевски; „Сè е погрешно" – Марко Ѓоковиќ; „Сонот" – Бојан Тантуровски; „Пријателство" – Ѓорѓи Цеков; „Мала шега" – Косара Митиќ.

Филмска Академија „Лудвигсбург" – Баден-Виртенберг, Германија е основана во 1991 и оттогаш се вбројува меѓу најреномираните филмски универзитети. За тоа секако придонесува концептот за „учење преку практика" како и наставниот кадар кој брои повеќе од 300 реномирани експерти од областа на филмот и медиумите. Тие се претставија со филмска проекција „Синото магаре" – Карстен Унгер.

НАТФУ „Крстју Сарафов" – Софија, Бугарија е основан 1948 и оттогаш има голем придонес во развојот на сценската уметност во Бугарија. Станува збор за една динамична и оригинална институција со интензивен наставен план, преку кој се постигнува виртуозност на сценските изведби и истовремено овозможува индивидуална визија и оригиналност во изведбите. Тие имаа крајно импресивен настап со театарската претстава „Исплатлива работа" од А. Островски студенти од IV година во класата на проф. Димитрина Ѓурова, како и со филмска проекција на 7 кратки филмови од студентите по филмска режија: „Игра" – Кристина Грозева; „Пијанист" – Веселин Дохчев; „Можеби е смешно" – Михаела Танева; „Минута потоа" – Николај Тодоров; „Прекрасен ден" – Елена Пеева; „Прекината линија" – Чевдар Черниев; „Двајца на мостот" – Николај Мутавџиев.

Факултетот за музика и драмски уметности-Грац, Австрија е еден од шестте факултети за уметности и еден од осумнаесетте институции за високо образование во Австрија. Лоциран на југоистокот на Австрија од секогаш се разбирал себе си како порта кон соседните држави на исток и југоисток. Како резултат на тоа има најголема размена на студенти од овие европски земји, и е во можност, благодарение на местоположбата да се сосредоточи на културната размена со нив (во контекст на проширување на Европската заедница кон исток). Се претставија со театарска претстава „Танц" во кореографија на Уте Раб, студенти од II година во класата на проф. Рихтер Аксел.

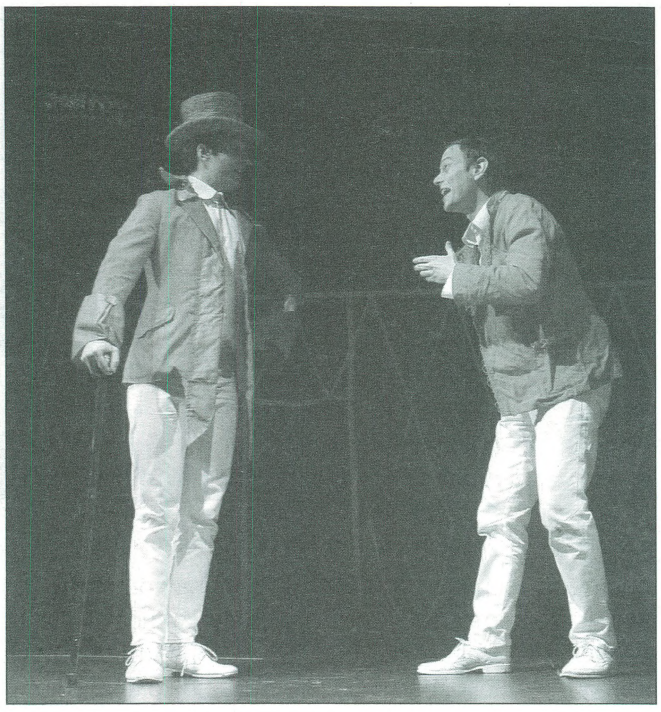
Академија за театар, радио, филм и телевизија – Љубљана, Словенија е основана во

СЦЕНА ОД „ТАНЦ" ВО ИЗВЕДБА НА ГОСТИТЕ ОД УГАНДА

првите повоени месеци од 1945 година по декрет од Министерството за образование и го носи името Академија за драмски уметности – прва висока институција од овој ранг во Словенија во која ќе се образоваат актери, режисери и драматурзи. Потоа како налага времето и потребата за аудио-визуелни уметности академијата ги проширува своите области кон филмот, радиото и телевизијата. На ***Скомрахи*** оваа година имавме прилика да ги видиме со проекции на кратки филмови: „Речиси два метри предлабоко" – Матевж Лузар; „Либеро" – Милена Олип; „1-2-1-2" – Слободан Максимовиќ; „Игра на зборови" `ае` – Каја Токухиса, како и театарската претстава „Крал Лир" – Вилијам Шекспир на студентите од III година во класата на проф. Миле Корун и проф. Матјаж Жупанчич.

Академија за драмски уметности – Загреб, Хрватска е основана во 1897 како Актерска школа. Од 1950 наваму, постои како Висока школа преку одделите за глума, театарска режија, драматургија, кинематографија, филмска и телевизиска режија и продукција. Академијата нуди универзитетски курсеви од областа на уметностите и ги пренесува традиционалните техники, кои претставуваат основа за развој на креативната индивидуалност. На ***Скомрахи*** имавме чест да ги видиме со едночинките „Дуети", „Здравици" и „Просидба", студентите од II година во класата на проф. Ксенија Зец.

Н`дере центар – Кампала, Уганда е основана во 1984 година од Стивен Ревангиези. Целта е да ја поттикне довербата меѓу уметнички талентираните, но социјално обесправени млади луѓе на возраст од 15 до 30 години и да им обезбеди засолниште, храна и образование. Во 1992 година Виенскиот институт за развој и соработка одлучува да го поддржи проектот Н`дере. Луѓето од Институтот



ГОСТИТЕ ОД БЕЛГРАД НА СКОМРАХИ

сфатиле дека за Уганда – земја со висок процент на неписменост, без доволно електрична енергија, без национални електронски, па дури и печатени медиуми најефикасен начин да се допре до населението се театарски претстави. На ***Скомрахи*** многу испешно го привлекоа вниманието со својата претстава „Танц" која што на сите нас ни ја доближи нивната култура и традиција. Беше големо задоволство за прв пат да ги имаме како гости на еден театарски фестивал и со тоа да оствариме една многу корисна културна размена со еден театар кој не функционира по европските начела и стандарди.

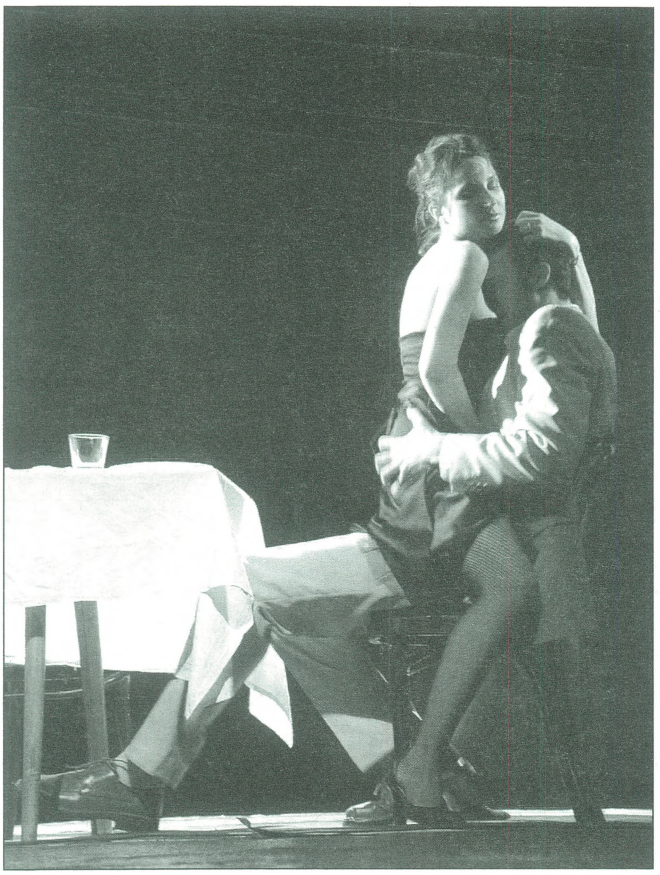
Академија за уметности, Факултет за драмски уметности - Тирана, Албанија, е единствена и најзначајна образовна институција од овој вид во Албанија. Во неа се образуваат студенти од областа на музиката, применетите уметности и драмската уметност. На ***Скомрахи*** не почестија со театарската претстава „Етиди" на студентите од II година во класа на проф. Алтин Баша и филмската проекција „Филмски портрети" на студентите од II курс.

Факултетот за драмски уметности-Белград, Србија е основан во 1948 како Академија за драмски уметности. Од 1974 е познат како Факултет за драмски уметности (театар, филм, радио и телевизија) студиите траат 8 семестри, односно 4 академски години. Ги видовме со театарската претстава „Плеј Стерија" (сцени од „Лаж и прелаж", „Покондирена тиква" и „Кир Јања") од Јован Стерија Поповиќ студенти од III година во класата на проф. Гордана Мариќ. И филмските проекции: „Грав"- Иван Буквиќ; „Боксерот оди во рај"- Никола Лазиќ; „Гера"- Зоран Џудуровиќ; „Not Mainstream"- Милица Зец; „Аргонаут проект"- Срџан Топало; „Муленин руж"- Романа Вујасиновиќ; „Авантурите на зрно прашина"- Љубодраг Старовлах.

Франка Сел и Катја Билер Хале, Германија се претставија со претставата „Импровизациски театар" што значи излегување на сцена, пред полна сала, без пред тоа да се знае што ќе се случи.

УНАТЦ „И.Л. Караѓале"- Букурешт, Романија. Почетоците на одделот за актерска игра датираат од 1834, во склоп на Високата музичка школа (подоцна Конзерваториумот за музичка и драмска уметност, 1868), но дури во 1954 се трансформира во Театарски и Филмски институт, кој во 1989 прераснува во Академија, а во 1997 во Универзитет. Школувањето се одвива на катедрите за актерска игра, филмска и театарска режија како и одделите за игра со кукли, театарска критика, кореографија, сценографија и мултимедија (филмска монтажа и звук). Се претставија со претставата

ГОСТИТЕ ОД БЕЛГРАД НА СКОМРАХИ



ГОСТИТЕ ОД РОМАНИЈА НА СКОМРАХИ

„Белградска трилогија" од Биљана Србљановиќ на студентите од IV година во класата на проф.Михаил Братила и проф. Мирчеа Георгиу и шест филмски проекции.

Факултет за уметност - Приштина, Косово – Србија. Во основа на проектот за отворање на ова високообразовна институција Собранието на Косово го донесува законот за основање на Факултет за ликовни уметности на 31 јули 1973. Во меѓувреме, раководството на Универзитетот во Приштина ја потврдува одлуката за започнување со работа на 21 септември 1973. Академијата започнува со работа на 25 декември во учебната 73-74. Во следната учебна год. со одлука на Академијата за уметности во Приштина е формирана музичка насока, а потоа, во 1989-90 и драмска насока, на почеток, со курс за актерство. Во учебната 1986-87 академијата е преобразена и именувана во Факултет за уметности во Приштина. Ги видовме со една филмска проекција како и едночинките „Мечка"; „Просидба" и „Јубилеј" од А.П. Чехов, студенти на II година во класата на проф. Арбенеша Грабовци-Ниха.

Освен споменатите факултети и академии, на ***Скомрахи*** 2007 ги видовме и филмската проекција на ***Филмската академија од Виена***, театарската претстава на ***Школата за актери од Виена*** „Двојно неверство" и како и секоја година имавме привилегија да ги посетиме работилниците кои имаа многу корисни содржини и беа водени од експерти од својата област. Ќе ги споменам ***„Зборување со гестикулации"*** проф. Штефи Хофер; ***„Структура на глумечките работи"*** асс. Искра Мичијавиќ-Родиќ; ***„Разлика помеѓу театарското и филмското актерство"*** Кристијан Вагнер; ***„Театарот во Велс"*** Дејвид Адамс и Кевин Луис; ***„Помеѓу кинотелевизија и театар"*** проф. Ѓерѓ Џувани и секако да не ја заборавам научната театролошка конференција на тема ***„Театарот и меморијата" (број на гости)***. И нормално како на секој сериозен фестивал беа направени три билтени во кои имаше извештаи за сите случувања, на фестивалот како и впечатоците на гостите и публиката.

Тоа беше сè што се случуваше на ***Скомрахи*** 2007. Секако, овој текст би бил празен кога не би ги споменала прекрасното дружење и размената на театарските искуства со колегите од другите факултети низ Европа, но тоа не може да се опише со зборови, тоа е искуство кое мора да се проживее.

ВИЕНСКАТА ТЕАТАРСКА РАБОТИЛНИЦА

Викторија Т. Рангелова

43. драмски аматерски фестивал – Кочани 2007

Почеток и најави

Најавите звучеа освежувачки и оптимистички. Публиката добива розова слика, работите се движат во позитивна насока. Расцветал, особено македонскиот театарски аматеризам. Постмодерни претстави, класични драмски текстови, комедии, трагедии, мултимедијални театарски проекти ќе бидат дел од годинешново издание на 43. драмски аматерски фестивал Кочани 2007. Фестивалот прераснува во сериозна интернационална институција на театарскиот аматеризам. Најавени гости од Јапонија, Малта, Р. Бугарија, Р. Словенија, Р. Босна и Херцеговина, Р. Србија. Најава за реализација на дамнешната идеја, покрај фестивалската програма, паралелно да се одвиваат театарски работилници овојпат – Камп за режисери-аматери. Селекторот Трајче Георгиев напомнува дека „изборот е направен со специфична тежина" од вкупно 37. пријавени претстави, рече дека „драмскиот аматеризам, особено во Македонија, доживува нов позитивен бран... Аматеризмот во Македонија оваа година носи навистина висок квалитет." Извршниот директор на фестивалот Благој Пенов ја дава следнава изјава: „Радува тоа што во годината во која поддршката на драмскиот аматеризам беше минимална, младите театарски уметници успеале да подготват одлични претстави. Тоа дава надеж дека непрофесионалната театарска сцена во земјава тргнува по нови патеки. Се надевам дека зголемената конкуренција и значително зголемениот број апликации со кои се соочивме годинава, ќе придонесат за подобрување на квалитетот на претставите". Селекторот повторува: „Се соочивме со тешка задача, не затоа што немаше добри претстави, туку затоа што конкуренцијата по квалитет беше многу повисока отколку во претходните години. Тоа зборува дека аматеризмот доживува брз напредок". Во медиумите надвиснуваат насловите: *Квалитет повисок отколку во претходните години*[1]; *Подем на драмскиот аматеризам*[2]; *Аматерски позитивен бран*[3].

Доколку беше така, но не е

Негацијата на позитивните очекувања, најави и прогнози започна со изјавата на селекторот во која тој не известува за откажување на присуство на неколку аматерски театри гости: „Во последен момент, поради технички причини, учеството го откажаа групите од Јапонија, Малта и од Р. Бугарија." Никој не се дрзнува да праша, што се

[1] Објавен текст, автор непознат, 28.05.2007, Време, бр. 1080.
[2] Објавен текст, Л.М., 28.05.2007, Утрински весник, бр. 2393.
[3] Објавен текст, Б.Г., 28.05.2007, Вечер, бр. 13506.

подразбира под „технички причини“. Прашањето останува да рее, на одговорот не му се дава шанса.
Негацијата продолжува и се прелева во квалитетот на селектираните претстави, особено во селекцијата на претставите од македонските театарски аматерски групи. Во годините наназад присуството на аматерски театри и групи од други земји ја потенцира потребата од компарација на квалитетот и естетиката помеѓу театрите кои гостуваат и македонските аматерски театри и групи. Но, болно е сознанието и констатацијата дека квалитетот на аматерските театри од земјите гости се далеку пред македонските аматерски театарски трупи. И не станува збор за малициозност или пак за однапред негативен став кон селекцијата и квалитетот на фестивалската програма, туку напротив за објективен став кон прикажаното.

Оттука селекторот ќе треба да одговори на неколку прашања:

1. Зошто на прес конференциите се инсистира во потенцирање на квалитетот на македонските претстави?

2. Зошто се инсистира да се предочи дека селекцијата односно, „изборот е направен со специфична тежина“? Дали под „специфична тежина“ се подразбира зададената задача, селекторот да ја погледне секоја пријавена претстава, независно во кој дел од нашава земја се наоѓа? Или пак под „специфична тежина“ се подразбира тешка одлука во избор на претставите, заради исклучителниот квалитет на прикажаното? Како да се избере најдоброто, а да не се донесе погрешна одлука?

3. Дали селекторот ги погледнал сите пријавени претстави? Ако е така, како е возможна селекција на претстава која трае само 12 минути, а се одигруваат 33 чина (како што пишуваше во програмчето)? Или пак селекција на претстава која не ги задоволува основните естетски театарски критериуми (се допишува текстот и тоа во дегутантен и вулгарен манир. Заради непознавање на основните драматуршки постапки, дрско се оди кон тоа да се омаловажи авторот на текстот и да се прикаже во погрешно светло неговото дело. Доколку авторите потпишани под претставата знаеле дека е доволно да се наведе „работено по мотиви на“ проблемот и не би бил така голем. Но затоа пак улогата на селекторот е да го воочи и посочи проблемот, пред тој да стане достапен за коментар.

Причина за „квалитетот“

Која е причината за слабиот квалитет на македонските аматерски претстави? Дали само финансиските параметри се тие кои го загрозуваат квалитетот на продукцијата?

Претставите кои ги прикажаа аматерските театри од Р. Словенија и Војводина, Р. Србија, се далеку од претстави со висок буџет, а сепак квалитетот не изостана. Причината е во концептот, во следењето и применувањето на новите театарски струи во професионалниот театар, следењето на новитетите во концептуалните уметности, новите музички правци... Посветување на „хобито“ на ниво на професионален ангажман. Затоа и двете убедливо најдобри претстави на 43-тото фестивалско издание: *Кафе, цигари, алкохол, нерви* во режија и драматургија на Дејан Спасиќ, во изведба на *Театар Дрзне ин лепи* – Иванчна Горица, Р. Словенија и *Тајната на балсамирањето* од Муза Павлова, во режија на Љубосав Мајера, во изведба на *Аматерски театар Јанко Чаман*, Пивница, Војводина, Р. Србија, беа пример во следење на театарското ново руво - документарност во театарот. Чисто, прецизно, доследно, конзеквентно, целосно, полнозначно, комплексно, без сценографија, „секојдневни“ костими, искрена, точна „дневна“ актерска изведба. Парите не се потребни. Тие се излишни, дури се и средство кое ограничува.

Одговорот се навестува, нели?!

Причините за разликата во квалитетот, помеѓу аматерските театри/групи од странство и од Македонија, е пред сè во обученоста на челните луѓе во театрите. Додека раководителите на аматерските театри од земјите гости, во континуитет посетуваат театарски работилници, семинари, набавуваат литература, се консултираат со професионалци, во нашиве аматерски театри / трупи карактеристично е тоа што раководителите со децении наназад се задоволни од нивото на сопствената едукација и познавање од областа на театарот. Доволни се самите на себе. Се почнува и завршува со нив. Убедени се дека е доволно да имаат предлошка во дијалошка

форма. Оваа година имаше и таков случај, раководителот на трупата да нема познавање од основната театарско/драматуршка терминологија. Па имавме програма на која беше отпечатено дека ќе погледнеме драма во 33 чина. Можете ли да го замислите стравот кој го обзема тричленото жири. Триесет и три чина. Тоа би требало да биде претстава која трае три дена. Но, претставата траеше скудни 12 минути и 34 секунди.

Следи симптоматичен пример е младешката дрскост. Осумнаесет годишен (раководител на театарската група) со огромна доза на дегутантност и приоѓа на материјата која ја обработува. Неоправданата дрскост со која му приоѓа на текстот, оди до таму што не ја презема одговорноста за допишуваниот текст, туку и тоа му го припишува на авторот на текстот: „Консултации и идеи – Васил Иљоски". „Осовременувањето" на текстот како концепт се пресликува во репликите: „ *У курац ќе одите и двајцата"; Да јадеш пичка дебела"; „Ај, да идиш ти у три пичке материне, а?" ; „Ај речи зденче, да ти ја ебам Ленче!"...* Или пак преку музичкиот мотив/рефрен: *„Нејќу кафе пијано сум какао"*. Доколку режисерскиот концепт бил порнографска слика на *Бегалка*, тој е неуспешен. Режисерскиот концепт успеал да ја дофати само гранката на примитивното.

Крик за...

Ова се примери дека работите се движат во погрешна насока. Ова е крик до раководството на фестивалот, конечно да ја реализира дамнешната идеа за театарски работилници, на кои раководителите на аматерските театри/трупи, ќе научат да користат терминологија, ќе научат основни правила за работа со млади актери аматери, ќе научат да читаат текст, ќе научат што се подразбира под режисерска индикација...

Селекцијата мора да биде провоцирана од вредносни критериуми, а не од критериуми политички, лични и пријателски. Политичките, личните и пријателски критериуми, не ставаат во позиција да немаме расно „грло за трка". Се доведуваме во позиција гостите да му се потсмеваат на домаќинот. Му даваме простор секому да се сомнева во нашите вредности и суровиот талент, кој несомнено ги поседуваме.

Награди и наградени

Тричленото жири во состав, Роберт Вељановски – претседател, Марија Новак – член и Александар Ивановски – член, ја донесе следната одлука за наградите и ги соопштија наградените.

Гран При - ***Аматерски театар Јанко Чаман***, Пивница, Војводина, Р. Србија, за претставата *Тајната на балсамирањето* од Муза Павлова, во режија на Љубосав Мајера, во изведба на *Аматерски театар Јанко Чаман*, Пивница, Војводина, Р. Србија.

Најдобра режија – Боре Ангеловски за претставата *ГОДО ДОЈДЕ* од Миодраг Булатовиќ, во изведба на Театар Чекори, Скопје, Р. Македонија.

Најдобра машка улога – Јарослав Шимон за улогата на Странката, во претставата *Тајната на балсамирањето* од Муза Павлова, режија Љубослав Мајера, во изведба на *Аматерски театар Јанко Чаман*, Пивница, Војводина, Р. Србија.

Најдобра женска улога – не е доделена.

Најдобра епизодна женска улога – Маја Ногрешек за улогата на *Маја* во претставата *Кафе, цигари, алкохол, нерви* од Дејан Спасиќ, во изведба на *Театар Дрзне ин лепи* – Иванчна Горица, Р. Словенија.

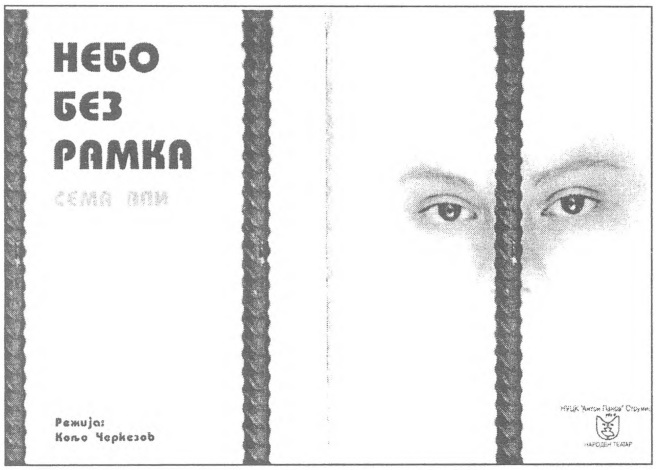
Најдобра епизодна машка улога – Санел Угарак за улогата на *Терач на шејтанот* во претставата *Шејтански круг* од Вахид Дураковиќ, во изведба на *Театар Федра*, Бугојно, Р. Босна и Херцеговина.

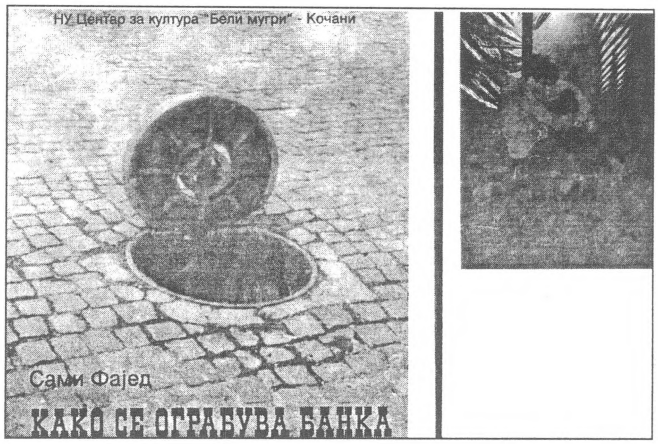
Театарско истражување и експеримент – за претставата *Кафе, Цигари, алкохол, нерви* во режија и драматургија на Дејан Спасиќ, во изведба на *Театар Дрзне ин лепи* - Иванчна Горица, Р. Словенија.

Вечеринки за авторите - дополнување на фестивалската програма

Вечеринка за Прличко

По повод 100 години од раѓањето на актерот Петре Прличко, актерката Александра Сашка Бошковска (која неколку години аналитично и посветено ги обработуваше и архивираше материјалите од личната архива на Прличко, библиотеките, градскиот и државниот архив, театарските архиви...), и





пренесе на публиката топло и полно со непознати информации излагање/четиво за **патувачкиот период на Петре Прличко.**

Публиката имаше можност да се запознае со триковите кои биле потребни за да се освои публиката. Денес тоа би го нарекле - маркетинг.

*„Животот и опстанокот на патувачкиот актер се вртел околу способноста да се привлече што повеќе публика. Околу придобивањето на овој најнепредвидлив елемент на театарот се вртат и најголемиот број анегдоти врзани за периодот на патувачкиот театар „Боем". Една од најпознатите се однесува на гостувањето на „Сомнително лице" во Струмица. Пропагандист на театарот „Боем" – **Марко Данити**, секогаш патувал неколку дена порано за да ја дигне „фамата" уште пред пристигнувањето на трупата. Во Струмица тој во текот на ноќта низ целиот град залепил плакати од театарот, а на тротоарите и на ѕидовите напишал со бела боја: „Пст... доаѓа „Сомнително лице". Чуварите на редот се возбудиле и го известиле началникот кој оваа работа ја сфатил мошне сериозно. Така, неволно и незнајно, во струмичкото началство почнало да се одиграва сижето на „Сомнително лице".*[4] (Александра Бошковска, Детали што создадоа легенда – Петре Прличко патувачки актер, 2007, Кочани).

Или пак можеби недостасуваше податокот како Прличко го печел актерскиот занает.

„Ансамблот на патувачкиот театар зависел од парите кои ќе ги спечали од претставата. Живеел од ден за ден и од тоа колку публика има – толку леб и ќе се јаде. Немало место за грешки. Борбата за опстанок била парадигмата која го создавала репертоарот - комични или мелодрамски приказни, лесни за изведување и исклучително привлечни за публиката. Гледачот брзу се заситувал и биле неопходни ад хок промени во понудата. Премиера се подготвувало од недела за следната недела. Се работело молскавично, многу често несистематски и огромен дел од работата била оставена за импровизирање за време на изведбата, а тоа пак зависело од контекстот и приликите во кои се случувала самата претстава. Актерите, без исклучок биле оставани на својот личен талент, способност и виспреност и моќ на снаоѓање. Во такви услови Петре Прличко го печел актерскиот занает."[5] (Александра Бошковска, Детали што создадоа легенда - Петре Прличко патувачки актер, 2007, Кочани).

Како да ја изгубите работата? Политичко дејствување? Состојбите не се менуваат. Ниту по 80 години.

„Инцидентот се случил во Тетово повторно за време на изведбата на „Македонска крвава сва-

[4] Детали што создадоа легенда; Александра Бошковска, Излагање на ДАФ 2007 Кочани.
[5] Исто.

ба“ и го предизвикал расформирањето на театарот „Боем“. За време на претставата по кажувањето на репликата „Удри куче едно, јас сум Македонка, учена на маки и страдања!“, публиката бурно реагира со аплауз, овации и одобрување. Тоа е доволен шлагворт за жандаритe, кои во приправност стојат пред вратата, да се втурнат во салата, да ја прекинат претставата и да ги спроведат артистите во станица. На Прличко му била одземена дозволата и тој морал да го распушти театарот.“[6] (Александра Бошковска, Детали што создадоа легенда - Петре Прличко патувачки актер, 2007, Кочани).

Малобројната публика замина задоволна, бидејќи се почувствува како дете. Им беше раскажана вистината и духовита приказна.

Вечеринка за Југослав

Оваа вечер им беше посветена на младите љубители на театарот. Генерациски блиски до авторот Југослав Петровски. Изборот не е случаен. Почетоците на неговото театарско афирмирање започнуваат токму на фестивалот во Кочани. И како гостин и како изведувач и како член на жири. Ги искусил сите фази. Оваа вечеринка беше фазата која се навестуваше - **Југослав подучува**:

„Никогаш немој да почнуваш со пишување текст ако не му го знаеш крајот! Никогаш не се откажувај од пишување драма по неколку месечно работење затоа што мислиш дека темата на драмата повеќе не е интересна! Свесен сум дека нешто почнувам да создавам кога веќе имам некакви слики. Со ова се потврдува дека пишувањето драмски текст не е создавањето дијалог. Дијалогот доаѓа таму некаде на трето, четврто место. Значи прво е драмската ситуација, другото ниво е кога си свесен дека имаш некоја рамка, дека сакаш да пишуваш драма, на пример за двајца кои пренесуваат сандаци од некаде - никаде. Се создаваат слики. Никогаш не седнувам да работам драмски текст додека сите тие слики не се совршено групирани, знам како почнува таа драма, како се развива. Тоа е во форма на сон.“

Нешто како резиме

Објективната (за некого негативна) критика не е деструктивна, таа е конструктивна и има за цел да потчукне по рамо и да го разбуди оној кој заспал тогаш кога треба да е буден.
Да се биде објективен во селекцијата, значи да се почитуваат вистинските вредности.
Да се избегнува политички, субјективен или „пријателски“ притисок, значи да се биде доследен, правичен и достоинствен.
Знам дека е тоа можно.
Ако за ништо друго, тогаш заради дарбата која ја поседува нашиот народ.
Доколку на следниот фестивал гледаме претстави како што гледавме изминативе години: *Позитивно мислење* или пак *Ипанканкуре* во изведба на НУ ЦК „Бели мугри“ од Кочани или пак *Крадците не доаѓаат секогаш за зло* во изведба на ЦК *Иљо Антески - Смок* од Тетово, или пак Ќелавата пеачка во изведба на *Театарот 007* од Скопје, или пак *ММЕ кој прв почна* во изведба на *Младинското драмско студио - НТ Војдан Черноџински* од Прилеп... Ќе бидеме горди.

РЕПЕРТОАР
43. ДАФ - Кочани 2007

ПОНЕДЕЛНИК, 28 мај 2007, 18:00 часот
Сцена: Центар за култура
„Бели мугри“ - Кочани
Центар за култура: „Иљо Антески Смок“ - Тетово
Драмско студио

Н. В. Гоголь: „ЖЕНИДБА“
режија: Левко Богдановски

20:00 часот
Центар за култура, Салон 2
Изложба: „Говорот на тишината“
Билјана Пангова, аматер сликар

21:00 часот
Сцена: Мотел Гратче
Драмско студио: „Солза и смеа“ - Битола

Васил Иљоски: „ БЕГАЛКА“
режија:Александар Димитровски

ВТОРНИК, 29 мај 2007, 11:00 часот
Сцена: Центар за култура
„Бели мугри“ - Кочани

Центар за култура „Марко Цепенков“ – Прилеп
Младинско детско студио

Едукативна програма: „ОП! СТОП!“
режија: Игор Трпчески

19:30 часот
Сцена: Центар за култура „Бели мугри“-Кочани
НУ Центар за култура: „Антон Панов“-Струмица
Драмско студио
Сема Али: „НЕБО БЕЗ РАМКА“
режија: Кољо Черкезов

21:00 часот
Центар за култура, Салон 2
„Портрет на Петре Прличко“
Презентер: Александра Бошковска

СРЕДА, 30 мај 2007, 19:30 часот
Сцена: Центар за култура „Бели мугри“ – Кочани
Патувачки театар - Вевчани: „Поклони се и падни“
Анастас Ќушкоски: „SBEPKATA ШТО ГО УЛОВИ ЛОВЕЦОТ“
режија: Тошо Чочороски

21:00 часот
Центар за култура, Салон 2
Театарски портрет на Југослав Петровски
Презентер: Викторија Т. Рангелова

22:00 часот
Сцена: Центар за култура „Бели мугри“ – Кочани
Република Србија, Пивнице - Војводина
Аматерски театар „Јанко Чаман“
Муза Павлова: „ТАЈНАТА НА БАЛСАМИРАЊЕТО“
режија: Љубослав Мајера

ЧЕТВРТОК, 31 мај 2007, 11:00 часот
Сцена: Центар за култура „Бели мугри“-Кочани
Центар за култура „Браќа Миладиновци“-Струга
АТ „Рефлексе Риноре“
Кристо Флоќи: „ ВЛАЗЕРИ Е ИНТЕРЕС“
режија: Минта Ајдини

19:30 часот
Сцена: Центар за култура „Бели мугри“
НУ Центар за култура „Бели мугри“-Кочани
Аматерски театар
Сами Фејд
„ КАКО СЕ ОГРАБУВА БАНКА“
режија: Горан Додевски

22:00 часот
Сцена: Центар за култура „Бели мугри’
Република Босна и Херцеговина
Театар „Федра“ - Бугојно
Вахид Дуракович: „ ШЕЈТАНОВ КРУГ“
режија: Вахид Дуракович

ПЕТОК, 1 јуни 2007, 11:00 часот
Сцена: Центар за култура „Бели мугри“ – Кочани
ДСУ „Таки Даскало“ – Битола
Драмска група „Крик“
Љубомир Груевски
„МАКЕДОНСКА ПРИКАЗНА“
режија: Љубомир Груевски

19:30 часот
сцена: Центар за култура „Бели мугри“ – Кочани
Театар „Чекори“ – Скопје
Милорад Булатовиќ: „ГОДО ДОЈДЕ“
режија: Боре Ангеловски

22:00 часот
сцена: Центар за култура „Бели мугри“-Кочани
Република Словенија
Културно друштво „Стична“-Иванчна Горица
Авторска претстава „ КАФЕ, ЦИГАРИ, АЛКОХОЛ, НЕРВИ“
режија: Дејан Спасич

САБОТА, 2 јуни 2007, 21:00 часот
сцена: Мотел Гратче
Факултет за драмски уметности
А. П. Чехов - избор: „ЧЕХОВСКИ ФРАГМЕНТИ“ (сцени од Вујко Вања и Три сестри), испит по актерска игра III семестар, Проф. Владимир Милчин, доц. Сузана Киранциска

Тодор Кузманов

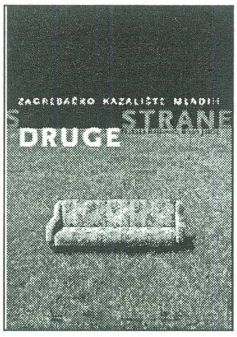
„Демонот од Дебар маало“ најдобра претстава на Првиот меѓународен театарски фестивал „Скупифест“ – 2007

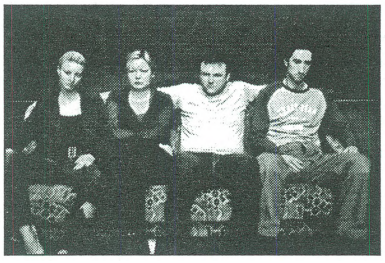
Од 12 до 21 ноември 2007 година во Скопје, во организација на Албанскиот театар, а со поддршка на Министерството за култура, се одржа Првиот меѓународен театарски фестивал СКУПИФЕСТ – 2007

ИГРАЈ ЗА ДА БИДЕШ, тоа беше мотото на Првото издание на Скупифест. Зад оваа симболична реченица се крие напорот и желбата на организаторите на оваа манифестација во еден инстант, значи, театарски облик, да се наслика богатството и разновидноста на човековиот живот од денес и оттука. Главно, да се презентира современиот ракурс на гледање на вечните проблеми за мистеријата на животот и светот кои ја скокоткаат фантазијата и предизвикуваат восхит и исполнетост. Театарот како креативна дејност, пред сè, а потем, се разбира и како репродуктивна уметност, низ формата на фестивалските изразувања, во една сублимирана форма, нè соочува со галерија карактери, со дејства кои се априорно драматични и мотивирачки. Оттука, разбирливо е настојувањето на организаторот да претстави колаж од вкупно единаесет театарски претстави кои се едно оригинално видување и толкување на современите феномени кои го привлекуваат вниманието. На прес-конференцијата при отворањето на Манифестацијата со програмата и целите на Фестивалот гостите ги запознаа директорот на Албанскиот театар, воедно и прв човек на нововостановениот фестивал, Музабајдин Ќамили – Мучи, потоа селекторот на програмата, актерот Сенко Велинов и уметничкиот раководител на Албанскиот театар, актерот, Осман Ахмети. Притоа, тие нагласија дека немаат намера и цел да бидат дупликат на веќе постојните театарски манифестации во земјава, а особено не на Младиот отворен театар, туку дека по својата концепција ќе бидат новум на мапата на нашите културни случувања, новум кој ќе има своја профилација и кој постепено ќе се етаблира како значаен митинг од областа на театарот и драмската уметност. Посебно е нагласено дека Првото издание е подготвувано без претенциозност да се биде најдобар, но сепак, со амбиција да се создаде и да се осмисли настан кој ќе се наметне во нашата културна средина, но и во оние земји од каде што ни доаѓаат гостите. Оттука селекцијата на годинашнава програма, всушност, подразбираше само покана за учество и добра волја да се биде дел од Скупифест од страна на учесниците, а нив годинава ги имаше од Албанија, Црна Гора, Косово, Хрватска, Бугарија, Франција, Босна и Херцеговина, Италија и од Македонија. Но, да одиме по ред.

Честа да го отвори фестивалот му припадна на Националниот театар од Тирана, Република Албанија. Тие се претставија со продукцијата „Белиот гавран“ авторски проект на Михалач Љуараси. Нивната претстава зборува за нуспојавите и феномените на транзицијата низ која минуваат земјите од Западниот Балкан, како што е корупцијата на политичките функционери, организираниот криминал, наркоманијата и проституцијата итн. итн. Во транзицијата се изродуваат многу скоротечни богаташи, но неизбежен е ризикот да се одржи стекнатото богатство. Во случајов, бизнисменот Илир Деми ќе заврши со куршум в глава на своето биро! Албанскиот национален театар од Тирана, предводен од режисерот Љуараси, ѝ понуди на публиката претстава работена во традиционалистички, ако не и конзервативен манир, со една естетика која е по малку анахрона, барем што се однесува Ѝ поимањето на театарските работи кај нас. Ова се одразува како во режијата, така и во сценографијата, па и во актерската игра, што сепак не исклучува и средба со некои убави актерски партии, кои дури може да се сметаат и за главен адут на оваа претстава.

Вистинско освежување на фестивалската публика беше настапот на Загребачко казалиште младих, популарниот ЗКМ, со претставата „Од другата страна“. Овој авторски проект на Наташа Рајкович и Бобо Јелчич израснува во текот на пробите како нешто автентично и спонтано. Четворицата актери на сцената го живеат своето сопствено секојдневие бивајќи модел и одраз на кризните ситуации низ кои минува современиот човек. Како што сме известени од изведувачите, универзалните теми и проблеми кои ги третира овој театарски чин, се всушност и причината за убавиот прием кај публиката секаде каде што гостувале. Во претставата на гостите од Загреб најмногу фасцинираше неусиленият манир на игра. Игра која е снижена, без патетика и артифициелност. Тоа е едно „меко“ обраќање и комуницирање на актерите со гледачите кое очигледно фаќа „корен“. Едноставно претставата функционира, возбудува и се врежува во меморијата. Тоа е иновативен начин за визуализација на баналното и во принцип теговно секојдневие во ерата на информатиката. Сè поголеми можности, а сè помала комуникација!



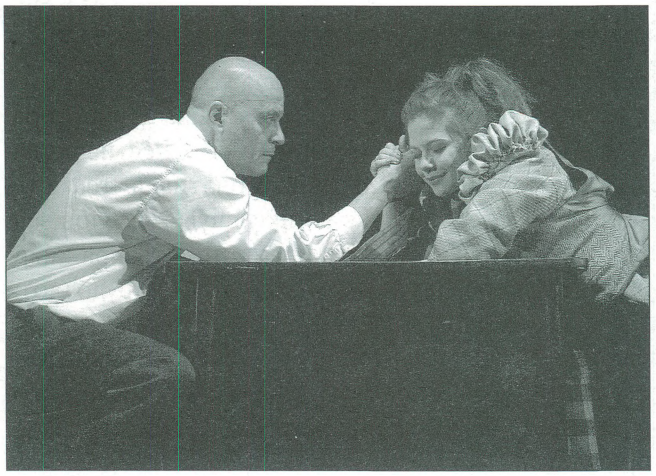


ГОСТИТЕ ОД ХРВАТСКА СО „ОД ДРУГАТА СТРАНА“

Театарот од Никшиќ, Република Црна Гора во копродукција со ФИАТ (Фестивал на интернационалниот алтернативен театар), се претстави со „Од икс во икс“, чуден наслов зад кој се крие обидот сценски да се тематизира „најважната споредна работа на светот“ – фудбалот. Професионално и со ентузијазам петтемина актери од сцена во сцена ги растајнуваа темните и светлите страни на современиот фудбал одржувајќи го вниманието на гледалиштето во текот на целата претстава.

Втора претстава од Хрватска, односно од Загреб, беше перформансот „Мистер сингл“, монодрама во изведба на актерот Жељко Вукмирица. Преку судбината на издвоениот и осамен човек Вукмирица, низ необичен стил и сценски јазик кој претендира да биде универзален (тоа се крикови, извици, импровизации...), гради карактер на обичен човек во џунглата на современиот свет. Низ навиките и постапките си обезбедува брза и ефикасна идентификација со публиката, а дополнително актерот со директните обраќања го свртува вниманието на гледачите кон себе и проблемите низ кои минува. Во оваа претстава сме сведоци на импресивна и експлозивна актерска креација, впечатлива и силна.

Албанскиот театар од Скопје на фестивалот учествуваше со својата најнова последна премиера, „Случајната смрт на еден анархист“ од нобеловецот Дарио Фо во режија на Ељмазе Нура. Ова беше една експлицитна сатира за состојбите во услови на тоталитарни режими и системи кога анархистот „случајно“ ќе загине по сите полициски тортури. И уште повеќе, на показ е владението на полициското апарат и соодветната организација на општествениот живот. Со многу иронија, со многу флексибилност и во постановката и во актерската игра, тоа претставува занимлив и провокативен театарски чин. Ги издвојуваме интересните и успешни актерски креации на Осман Ахмети, Салаетин Билал, Мирљинда Саити, Висар Етеми...

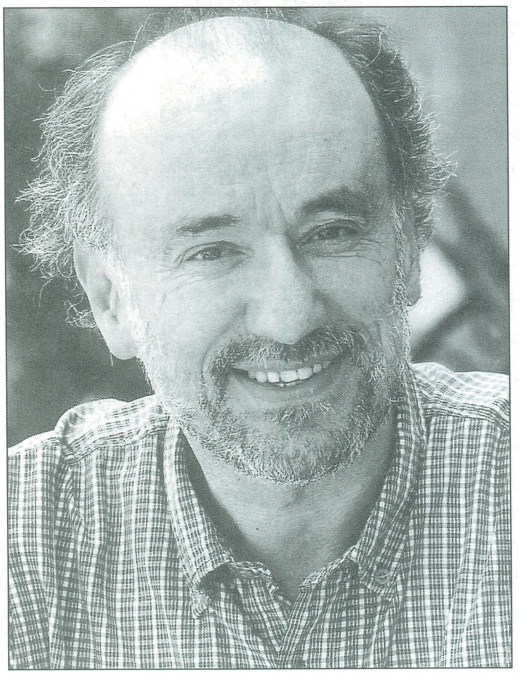


СЦЕНИ ОД НАГРАДЕНАТА ПРЕТСТАВА „ДЕМОНОТ ОД ДЕБАР МААЛО"

Бура од Шекспир на Драмскиот театар „Константин Величков" од Бугарија во режија на стариот познајник на македонската театарска публика, Владлен Александров кој неколку пати режирал на нашите сцени, секако претставува едно од најзначајните презентации на Скупифест. Тестаменталното дело на Шекспир режиски е извајано со чувство за флуидните движења на човековиот дух и неговото справување со ударите на судбината.

На пустиот остров Просперо ги осознава тајните на постоењето и смогнува сили на сите да им прости, вклучително и на своите непријатели. Владлен Александров создава претстава која претендира да биде модерна, актуелна, со убави сценски решенија. Овде секако спаѓа визуализацијата на ликот на етеричниот Ариел, потоа подвижните платформи и костимите на Елена Иванова. Несомнено, тоа е остварување за почит и остварување кое предизвикува симпатии.

Убедливо и сугестивно главниот лик, Просперо, го толкува Димитри Терзиев.



АВТОРОТ НА НАГРАДЕНАТА ПРЕТСТАВА
ГОРАН СТЕФАНОВСКИ

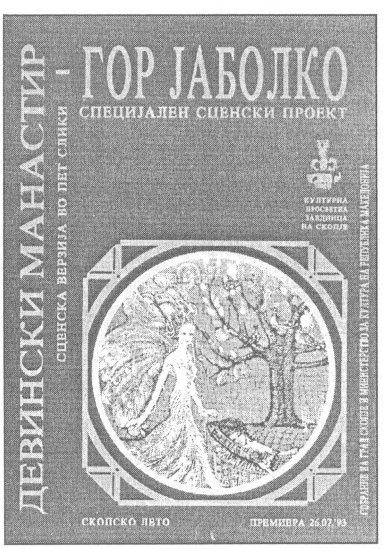
Женското тело како поле за битка на ЕУРО АРТС КОМПАНИ од Франција е претстава за злата што ги предизвикува национализмот. Поттикната од последна војна на просторот на Босна и Херцеговина, низ двата женски лика претставата се обидува да го реконструира патот на лудилото на национализмот и неговите жртви, притоа стремејќи се да ги прошири или барем да повика на проширување на границите за толеранција во модерниот свет во кој сè повеќе мултикултурализмот станува неизбежна, ако не и задолжителна состојка на општествениот живот. Актерките, Магдалена Бадеа и Карин Пиази, креациите ги градат во една паралелна игра на сцената и низ директно обраќање до публиката. Нивната приказна е потресна и предупредувачка.

Виа е насловот на италијанската претстава, авторски проект на Фабрицио Сакомано, главниот лик на кој му парира актерката Кристина Милети. Оваа претстава, многу блиска до жанрот на монодрамата, зборува за мигрантите и нивната изложеност на каприците на времето и судбината, за необичните ситуации во кои се наоѓаат и слично.

Васил Тоциновски

Драмската продукција на Дирекцијата за култура и уметност

Драмската продукција на Дирекцијата за култура и уметност во Скопје има посебно место и значење во нејзините програмски манифестации и акции. Како сопствена продукција или како резултат на копродукциска соработка, таа не ретко претставувала вистински културен настан. Тоа посебно се нагласува со проектите специјално подготвувани за Скопското културно лето кое е знак на идентификација на македонската престолнина. Во овој преглед ја проследуваме драмската продукција од 1993 до 2002 година. Сценската верзија во пет слики *Девински манастир – гор јаболко* својата премиерна изведба ја имала на 26 јуни 1993 година, на просторот на Градскиот парк. Режисерката Виолета Цолева се навраќа во поетскиот театар како сопствена стара љубов, создавајќи ја нагласената творечки успешно потврдена тенденција за негово пресоздавање од пет познати, прекрасни македонски балади. Изборот е на Душко Наневски, драматург е Борко Зафировски, музиката е на Миле Барбаровски, а Цолева ја има и нивната адаптација. Магијата на безимениот народен гениј доживеано ја понесуваат актерите: Снежана Конеска-Руси, Катина Иванова, Томе Витанов, Мирче Доневски, Тони Михајловски, Ѕвездана Ангеловска и Елена Мошевска.

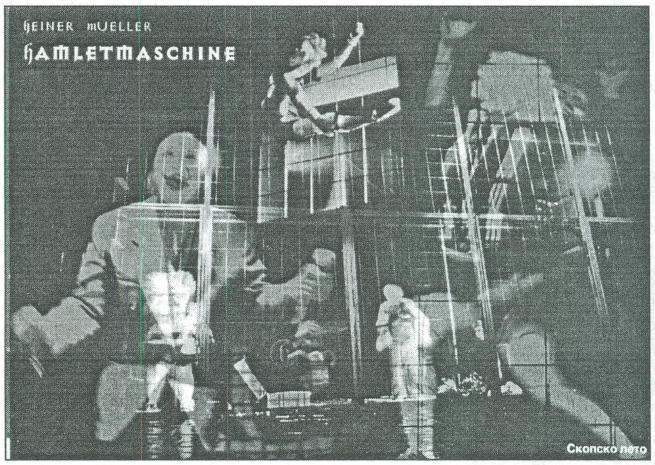


Во сопствената драмска продукција Дирекцијата за култура и уметност посебно внимание им посветува на домашниот автор и драмски текст. Во време кога на македонските театарски сцени едноставно малку се играат современите македонски драмски автори, а пак македонската драмска класика жигосана како битова драма едноставно е заборавена или отфрлена. Во Музејот на град Скопје, во јануари 1994 година, се случила премиерата на *Подготовки за добра смрт* од Блаже Миневски, а во режија на Владо Цветановски. Оригинален и возбудлив драмски документ за македонските историски поразии, противречности и недоразбирања, злоба и омрза, атентати и убиства, за смртта како наш ментален предзнак на човечка и етичка димензија. Пораките ги пренесуваат автентичните авторски остварувања на Васил Шишков, Билјана Таневска, Владимир Јовановски и Александар Шехтански.

Во копродукција со Универзалната сала, во рамките на Скопското лето, Виолета Цолева со својата адапатација и режија на познатото дело *Александар Велики* на исто така познатиот Жан Расин, нуди ново сценско доживување. А во него рамноправно се вклучуваат сценографот Валентин Светозарев, костимографката Елена Дончева, Јагода Сланева во грижата за

сценските движења, изборот на оригиналната музика е на Влатко Стефановски, препевот на текстот е на Паскал Гилевски и продуцентот Ристо Стефановски. Покрај Владимир Јовановски во насловната улога, настапуваат: Магдалена Ризова, Владимир Јачев, Билјана Беличанец, Васил Шишков, Владимир Лазовски, децата Мартин Тевчев и Иво Босилков.

Богата драмска продукција бележиме во 1997 година. Во Куршумли ан, на 5 јуни, била премиерата на *Расфрчени куршуми,* чиј автор е познатиот драмски актер и автор Самоил Дуковски. Режијата е на Душан Наумовски, а изборот на музиката е на Љубомир Бранѓолица и Љупчо Константинов. Играат: Лазе Манасковски, Мите Грозданов и Диме Илиев. Четири дена потоа, во Театарот *Центар* се случила нова премиера. Овојпат тоа се текстот *Хамлетмашина* на Хајнер Милер, режисерот Кристијан Ристески,



музиката на Никола Коцабашија и актерскиот тим од Владимир Јачев, Магдалена Ризова, Билјана Таневска, Јордан Симеонов и Јусуф Гулевски. Во истиот месец на 25 јуни, пред кафеаната *Кермез* се случила и премиерата на *Светулки во ноќта* од Томиослав Османли. Топла и носталгична приказна за некогашното наше Скопје, за времињата, настаните и луѓето кои поседуваа човечка и човечна љубов и почит, доверба и соработка. Како можна ука и поука за превртената и изместена наша сегашна реалност. Режијата е на Виолета Цолева, а во актерскиот тим се бројните и прекрасни остварувања на Миралем Зупчевиќ, Снежана Стамевска, Александар Микиќ, Аџо Јовановски, Катерина Коцевска, Бранко Ѓорчев, Петар Арсовски, Ѓокица Лукаревски, Славица Јовановска, Маја Вељковиќ, па Горан Димовски, Драган Неделоковски, Елена Ангеловска, децата: Христина Неделковска, Иво Босилков, Александар Скубев, Кристина Митева, Невенка Сидоровска, Билјана Симоновска и Марина Ѓеорѓиева.

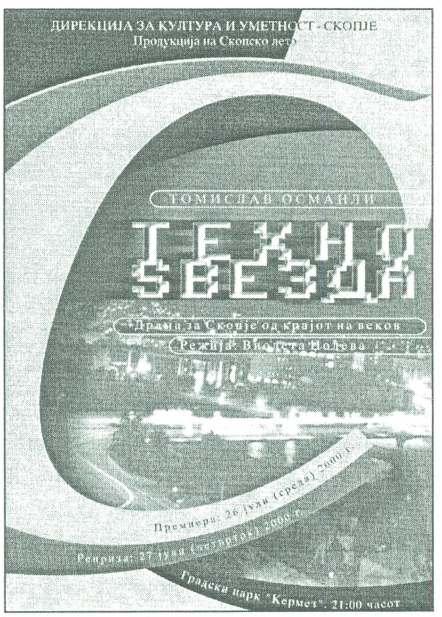
Пораките од приказната за Скопје на познатиот македонски писател Томислав Османли неминовно не потсетуваат и на некогашните добри времиња. Кога и политиката покажувала и докажувала сопствен интрес и влог во културното живеење, соработувала и умеела да покаже оти имала потреба од својата Дирекција за култура и уметност, од нејзината работа и резултати како дел од илјадниците катадневија на нејзините луѓе. Без таа заемна позитивна енергија ниту би се случила сопствената продукција на Дирекцијата за култура и уметност која сама по себе подразбира речиси, целосна продукција на еден професионален колектив.

Во Музејот на Македонија, Куршумли ан, на 6 јуни 1999 година, била премиерата на монодрамата *Под бесилката* од Трајче Кацаров. Јажето врз човекот и човекот во јажето актуелизирани низ во живиот и провокативен авторски јазик на Кацаров, прекрасно низ метафорите на вечните дилеми за мислата и смислата на човекот наспрема светот и животот незаборавно ги донесува актерот Димче Мешковски.

Дирекцијата за култура и уметност посебно ги негува и афирмира скопските теми низ нејзините многубројни форми и содржини на работа и дејствување. За потсетување одвојуваме дел од нејзината богата издавачка дејност со книгите на Томислав Османли, Ристо Ѓ. Јачев, Оливера Николова, Данило Коцевски, Томе Момировски, Ристо Стефановски, Иван Ивановски, двата тома поезија посветена на Скопје и *Скопски(те)* раскази. Познатиот тим од авторот Томислав Османли и режисерката Виолета Цолева, потписник на музиката и сценографијата, понудиле вистинско уметничко премиерно доживување со *Техно звезда* на 26 јуни 2000 година, на просторот пред кафеаната *Кермез*. Приказната не враќа во деновите на катастрофалниот земјотрес од 26 јули 1963 година. Времето кое свртува нова животна приказна и ништо потоа и повеќе не било така како што било пред тоа. Во чудесната скопска приказна се вградува бројниот актерски тим од Александар Микиќ, Емил Рубен, Снежана Стамеска, Маја Вељковиќ, Петар Арсовски, Вангел Васов, Ѓокица Лукаревски, Оливер Митковски, Славица Јовановска, Мајда Тушар,

Ментор Нуредини, Драги Вељановски, Мартина Тевчева и Жан-Франсоа Гусуегу.

Прекрасната амбиција катагодишно во програмите на Скопското лето да се вклучува скопската тема како уметничка провокација, се потврдува и во 2002 година. Во Музејот на град Скопје, на 26 јуни, била премиерата на драмата *Пат за Парамарибо*. Нов и вредносен резултат од тандемот, драмскиот писател Томислав Османли и режисерката Виолета Цолева. Времето не стои на едно место. Скопје и неговиот мал обичен човек овојпат се втурнати во глобалниот свет. Пред нови прашања, дилеми, недоумици. Естетскиот резултат како тимска работа се остварува и со актерите: Емил Рубен, Снежана Стамеска, Оливер Митковски, Александар Микиќ, Аџо Јовановски, Петар Арсовски, Ѕвезда Ангеловска, Славица Јовановска, Игор Ангелов, Ѓокица Лукаревски, Ванчо Петрушевски, Фросина Кипровска, Роберт Ристов и Драган Неделковски.



Во 2001 година, Дирекцијата остварила две нови театарски премиери. Пред Феудалната кула на платото пред Домот на АРМ, на 11 јуни, се случила премиерата на познатиот драмски текст *Крај на играта* на Семјул Бекет, во креативна режија и адаптација на Горан Тренчовски. Посебно треба да се одбележи извонредната игра на Петар Темелковски, како и учеството на Роберт Вељановски, Александра Бошковска и Самоил Стојановски. Овој миг за помнење Дирекцијата го реализирала во копродукција со продуцентот Питомир Деспотовски. Во фоајето на МНТ, на 24 декември е новото сценско возбудување со *Хроника на една најавена смрт* од Габриел Гарсија Маркес. Негови потписници се: драматургот Оливера Павловиќ, режисерот и сценографот Валентин Светозарев, сценографот Благој Мицев, костимографот Марија Пупучевска, кореографот Рисима Рисимкин и композиторот Васко Серафимовски. Играат: Ѕвезда Ангеловска, Игор Ангелов, Катина Иванова, Петар Мирчевски, Мартин Мирчевски, Елисавета Скаловска и Борис Чоревски.

Ново навраќање и естетско доживување на темата Скопје, Дирекцијата понудува со премиерата на *Кабаре Скопје* на 12 ноември 2002 година, во просторот на Младинскиот културен центар. Неговиот хроничар Данило Коцевски во поднасловот децидно го одредува *Скопје убаво како рај* и создава приказна со креативната соработка на режисерот Љупчо Тозија, односно *претстава за сите скопјани, стари и млади, срце да копнее, душа да се слади. Историја и сегашност измешано во едно, кабаре што плени, со своите дваесет чудесни сцени*. А сето тоа го доловуваат актерите: Благој Чоревски, Тања Кочовска, Марин Бабиќ, Биљана Драгичевиќ, Анастас Тановски и Роберт Ристов; музичарите: Константин Икономов, Ѓорѓи Димитровски, Тодор Трајчевски, Радослав Шутевски и Зоран Јовановиќ. Секако треба да се одбележи и влогот на костимографот Благој Мицевски и музиката на Љупчо Константинов.

Прегледот на драмската продукција на Дирекцијата за култура и уметност децидно ги потврдува грижата за негување и за создавање на театарски проекти кои ќе имаат свои естетски вредности и ќе го одразуваат новиот театарски исказ како неминовна потреба на сопственото време. Како мисла и смисла, како акција за создавање на театарски вредности вон од професионалните институции со што на најдобар начин ја одразуваат и суштинската мисла за слободата на творештвото. Притоа проектите покажуваат интерес како кон дела од светската класика, така и кон новите ракописи на македонските драмски автори што има посебна убавина и значење. Притоа, секако, треба да се истакне односот, грижата кон скопските теми и мотиви. И најнакрај настојувањата театарот да излегува од сопствената *кожа*, од типот институција и напуштајќи ја таа *строгост* да освојува нови простори од кои ќе се разгласуваат зборовите и мислите на сцената со древната мисла оти таа значи живот. А новиот живот секако претставува нови вредности и трајни аманети до иднината.

Ѓурѓица Јовановска

Балетските проекти во продукција и копродукција на Дирекцијата за култура и уметност

Корените на традицијата за формирањето и работата на Дирекцијата за култура и уметност, ги наоѓаме во далечната 1948 година, во истиот период кога се формирани сценските театарски уметности Опера (1947) и Балет (1948).

Програмската насока на оваа институција е насочена кон културните настани и уметнички вредности во музиката, театарот, литературата, филмот, ликовната уметност, а изразена преку можните достапни форми концерти, претстави, издавашство, изложби, мултимедијални презентации и сл., сè со цел и во функција на презентирање, афирмирање и стимулирање на духовното уметничко творештво кај нас.

За реализирање на програмата Дирекцијата создава сопствена продукција (соработува во копродукција со други институции) на разни драмски, музички и балетски проекти, изложби на врвни домашни автори, издадени книги, носачи на звук и видео итн. Таа е основач и реализатор на повеќе културни манифестации: *Скопско лето, Фестивалот блуз и соул, Есенските музички свеченост*и и друга програма, преку која ни овозможува средба (покрај домашните) со врвни странски уметници, чии изведби се мост за запознавање и со други национални духовни творечки култури.

Балетските проекти како успешно вкомпониран дел во уметничката програма на Дирекцијата, има големо значење за презентирање на нашите балетско-уметнички постигнувања, на кои можеме да сме горди, а со кои публиката и поклониците на танцот се добро запознати. Позади реализирањето на сите овие балетски проекти, како предлог, организација, до избор на автори и учесници стои името на Мирко Стефановски и се разбира грижливото учество на сите вработени во Дирекцијата за култура и уметност. Традицијата наложува да не дозволиме да паднат во заборав сите успеси на балетските настани меѓу кои се и балетските проекти во продукција на Дирекцијата, поради што е направен и овој краток хронолошки потсетник.

На **21 јуни 1988 година** излезе мултимедијалниот проект **„COSBEЗДИЕТО НА КОНЕСКИ“** кој беше подготвен во копродукција на Културно просветната заедница на град Скопје, денес Дирекција за култура и уметност и Македонскиот народен театар. Тоа е изведено во рамките на Скопското лето на Големата сцена на МНТ. Високото уметничко остварување му овозможи да заземе централно место во националното балетско творештво кај нас.

Љубомир Бранѓолица: **COSBEЗДИЕТО НА КОНЕСКИ** - мултимедијален проект -

Кореограф: Олга Милосавлева
Режисер: Тони Баталаков
Сценограф: Васко Ташковски
Костимограф: Елена Дончева
Лица: Зоран Велевски (Конески), Зоица Пуровска (Калиопа), Екрем Хусеин (Елен), Тања Вуисиќ (Пеперутка), Јагода Сланева (Старата), Славчо Димовски (Григор Прличев), Игор Џамбазов (Поетот Конески) и дел од балетскиот ансамбл (Изведба со снимена музика)

За интерпретацијата од Ѓурѓица Јовановска:

„Соѕвездието на Конески“ како мултимедијален балет, всушност беше модерно-експери-

„COSBEЗДИЕТО НА КОНЕСКИ"

ментален проект, кој следејќи го се наметнува прашањето „што е поубаво" поезијата на Конески, што и сам ја говореше, музичката експресија на Љубомир Бранѓолица или пластичниот модерно-кореографски вокабулар, со примеси на нашиот битов фолклорен танц на Олга Милосавлева.

Зоица Пуровска - Велевска (Калиопа) и Зоран Велевски (Конески) беа главни ликови во делото. И двајцата ги изведоа кореографските делници мошне лирично сензибилно со пластична кореографска примеса во стилското изразување. Тие чинии беа волшебни фигури со човечка душа, од кои вдахновено извира поетската порака. Успешни изведби имаа и Екрем Хусеин (Елен), Тања Вуисиќ (Пеперутка) а особено Јагода Сланева во драмскиот лик на (Старата), како и членовите на балетскиот ансамбл.

Инаку, одличната режија на Тони Баталаков беше прилог кон оваа ретко убава изведба, како и сценографијата на Васко Ташковски и костимографијата на Елена Дончева. Овој очигледно талентиран уметнички тим, создаде уметничко дело кое гордо стои на врвот од досегашните домашни творби кај нас, и се доживува како редок бисер во македонското национално уметничко творештво.

Сосвездието на Конески само го отвори патот на создавање нови проекти меѓу кои беше и Равеловото **„БОЛЕРО",** кое се одржа на **29 јуни 1993 година.** Потписници на авторскиот тим се: Рисима Рисимкин-кореограф, Кирил Јовановски-сценограф, Ангелина Атлагиќ-костимограф и солисти на балетот при МНТ.

Проектот е изведен пред платото на МНТ во рамките на Скопско лето, а кореографот Рисима Рисимкин во весникот „Нова Македонија" од 13 август 1993 година меѓу другото ќе рече:

Оваа претстава е реализирана благодарение на покровителството на Министерството за култура, а во неа учествуваше поголема балетска група, што ја сочинуваат првенците Зоран Велевски и Горан Божинов, Надица Борсова и Јас. „Болеро" за мене беше голем предизвик, зашто и досега музиката на Равел е многупати изведувана и има послужено како солидна подлошка за балетска игра на голем број познати имиња, меѓу кои Нижински, Бежар и др. Сепак јас сакав да направам нешто поразлично и верувам дека успеав во тоа. „Болеро" кај нас досега не било изведувано со машки ансамбл, што сега е направено, и на еден нов начин доаѓа до израз „судирот" меѓу машкиот и женскиот свет. Критиката веќе ја карактеризира оваа претстава како неокласичен балет, а јас само би додала дека изведбата беше навистина импресивна, со огромен број публика и во извонредна атмосфера.

Атрактивната и авангардна кореодрама **„САЛОМА"** беше на програмата на Скопско лето на **4 јули 1994 година**, чиј авторски тим го сочнуваа:
Кореограф: Јагода Сланева
Драматург и режисер: Кристијан Ристески
Музички соработник: Никола Димушевски
(компилација од музички автори)
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Благој Мијевски
Учествуваат: Катерина Кипровска, Тања Вуисиќ-Тодоровска, Ѓорѓи Јолевски, Бајруш Мјаку, Трајче Георгиев, Андреа Димушевска.

„САЛОМА"

Претставувањето на проектот беше во Сули ан, а за изведбата во весникот „Нова Македонија“ Гоџе Ристесвки меѓу другото пишува:

Бранот на кореодрамата како специфичен израз пред неколку години ги заплиска некогашните југословенски простори, а првенствено ваквата дејност беше врзана со името на Нада Кокотовиќ, која во форсирањето на играта, во напорите да се создаде „драма-река“, откри нови можности во пробивот кон дамарите на потсвеста и соголувањето на душата. Маркантните претстави од овој тип што беа направени во тој период, пред сè зрачејќи со чудесна енергија и набој, очигледно, на автентичен начин се инфилтрираа, почитувајќи ги драмските законитости на сцената, во корпусот на она што се нарекува модерен театар.

„Салома“, што избликна врз идеите на Кристијан Ристески - кој градејќи ја драмската структура се користел со текстовите на рокерот Ник Кејв, како и парчиња од „Салома“ на Оскар Валјд и „Иродијада“ на Гистав Флобер - бездруго е пионерски зафат во кореодрамата на нашиве простори, и покрај тоа што слични обиди постоеја и досега.

„Салома“ всушност е високо култивиран сценски чин, со умешно одбрани протагонисти, впечатлива кореографија, чиј автор е Јагода Сланева, што длаби по внатрешноста на сетилата и страста, и музика што опчинува, како волшебната харфа на Орфеј што оживува мртви. Музички соработник на „Салома“ е Никола Димушевски (наградениот автор за музика на неодамна одржаните Македонски театарски игри) кој своето чувство и исклучителен талент за сценска музика веќе во повеќе наврати доблесно ги покажа.

„Салома“ како проклетство на движењето триумфира во чинот на игра, првенствено во продуховеноста на Тања Вуисиќ-Тодоровска, нејзината моќ на трансформација и способноста страста да се донесе со силно чувство, лирска поетичност и грациозноста на секое придвижување. Катерина Кипровска толкувајќи ја Салома пленеше со техничката перфекција, а исклучително младата Андреа Димушевска ширеше опоен мирис на штотуку процветана бела роза.

Бајруш Мјаку, како Ирод Антипа ја освојуваше сцената со дрскост на тиранин и нежно срце на несреќен љубовник. Плачот за „подвиг“ и подвигот за „плач“ овој исклучителен актер ги шуткаше со „куцата“ нога како страствен жонглер. Бајруш Мјаку е „товарната“ сила на „Салома“. Влегувајќи го расчистува просторот, носејќи бреме на сопствените плеќи и изнесувајќи го сето она што сцената веќе не го поднесува.

Ѓорѓи Јолевски како Јован Крстител и овојпат ја демонстрираше пластичноста на своето тело покажувајќи дека стилизираните кореографски знаци ги совладува со трепет на лист на расцветана липа и енергија што според својата манифестација може да се прифати како визуелен есеј за ентропијата.

Трајче Георгиев како Ирод Филип и Целат одново ја покажа својата дарба и чувство за ритмика и елеганција на движењето. Тој е актер што може да совлада и тешки танчерски задачи, внесувајќи притоа наивна искреност на дете што се впушта во непознатите предизвици и ризици на играта - живот.

Свој придонес во обликувањето на „Салома“ даваат и костимографот со истенчен вкус и неуморен трагач низ времето Благој Мицевски како и сценографот Валентин Светозарев, кој инсистира на патината на неуништливото и документираните лузни, инаку и двајцата носители на највисоките признанија во својата област на годинашниве Македонски театарски игри „Војдан Чернодрински.“

Балетскиот проект **„ИНФЕРНО“** од Адолф Шнитке беше изведен на **4 јули 1995 година,** во кореографија и режија на Искра Шукарова. Танцовата гарнитура постигна успешна изведба која се одигра во салонот на МНТ. По гостувањето во Белград, Милица Зајцев во весникот „Борба“ од 5 април 1996 година ќе напише:

Кореографијата и режијата на балетот „Инферно“ на музика „Кончерто гросо бр. I“, музичкиот великан на нашето столетие, Алфред Шнитке беше, се разбира за Шукарова посложена задача. Во три одделни секвенци на ова дело, таа настојуваше да прикаже личности кои бараат начин на живеење во современиот затворен простор „кој има влез но нема излез“. Не ограничувајќи се на некој конкретен простор Шукарова на своите играчи им сугерира можност да бидат затворени и во соба и на целата наша планета. Начинот на опстојување во едно вакво опкружување тие го наоѓаат во постојаната циркулација во неговите оквири.

И покрај одредени кореографско-режисерски неравнини (начинот на смалување на играчките целини и др.) Шукарова успеа јасно да ја изложи

својата кореографска идеа во согласност со расположенијата што ги нуди музичкото ткиво на Шнитке. Се разбира дека публиката најмногу ќе ја запамети нејзината успешна стилизација на аргентинското танго, кое имаше врвни интерпретатори. За Општиот пријатен впечаток од вечерта на современиот балет на МНТ од Скопје, придонесоа и едноставните и успешни костими на Елена Дончева. Недоволното осветлување не можеше да го расипе добриот впечаток што го понесовме од оваа претстава, која ни ги претстави и новите имиња на македонската танцова сцена, од кои во иднина многу се очекува.

Настаните на *Скопското лето* сè почесто ни донесуваа нови свежи уметнички танцови изведби, меѓу кои вниманието го привлече балетскиот проект **„ТРИ СЕСТРИ“**, што се одржа на **3 јули 1996 година**. Авторската и танчарска екипа грижливо составена ги понуди следните имиња:

Кореографија, либрето (според Чехов), избор на музика: Јагода Сланева
Драматург: Маја Мицевска
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Елена Дончева
Музички соработник: Христо Бојаџиев
Улоги: Тања Вуисиќ-Тодоровска (Олга), Катерина Кипровска (Ирина), Александра Мијалкова (Маша), Горан Божинов (Андреј Вершанин)

Изведбата се одржа во Старата учителска школа „Идадија“, а ја рецензираше Емилија Ципунова во весникот „Нова Македонија“ од јули 1996 година, во која, меѓу другото, читаме:

„Меѓу другите карактеристични особини за Чехов како творец е и неговата способност да ја отслика човековата природа и неговиот карактер, да навлезе во психологијата и длабочината на неговата душа и тоа само преку неколку детали, во неколку ситуации, природно, ненападно, без шокови, меко, во полутонови и сенки со многу нежни преливи.

Пристапувајќи кон балетското обликување на делото на Чехов, Јагода Сланева поаѓа, чинам, токму од оваа мошне сложена структурална слоевитост која, само преку високо естетизирани движења, со изразена внатрешна експресија и емоции, кореографски по логика и сензибилитет на некласичниот балетски израз, може да се артикулира и да ѝ се вдахне живот.

Со развивањето на сижејниот контекст, мизансценот и драматуршката корелација на интерпретаторите, претставата делуваше пластично, органски интегрална со фабулата и со јасно вообличен наративен слој. Во танцово-техничка смисла, таа не беше оптоварена со тешка танцова лексика, туку едноставна, со чисти развојни линии што логично ја следеа музиката која притоа создаваше вистинска сценска атмосфера, и ако не беше од руска туку од американска продукција. Извонредна по својот жанр.

Низ повеќе фрагментирани слики со кондензирани ситуации и ликови - како неопходен метод при создавање на вакви камерни претстави - Јагода Сланева хронолошки ги поентира доживувањата и состојбите на ликовите - трите сестри: Олга, Маша, Ирина, како и Андреј, нивниот брат и Вершанин.

Тања Вуисиќ - Тодоровска како Олга, најстарата сестра, ѝ даде силен печат на претставата не само во танцова и техничка смисла, туку, пред сè, со извонредно осмисленото лик. Мошне експресивно, таа успеваше да воспостави

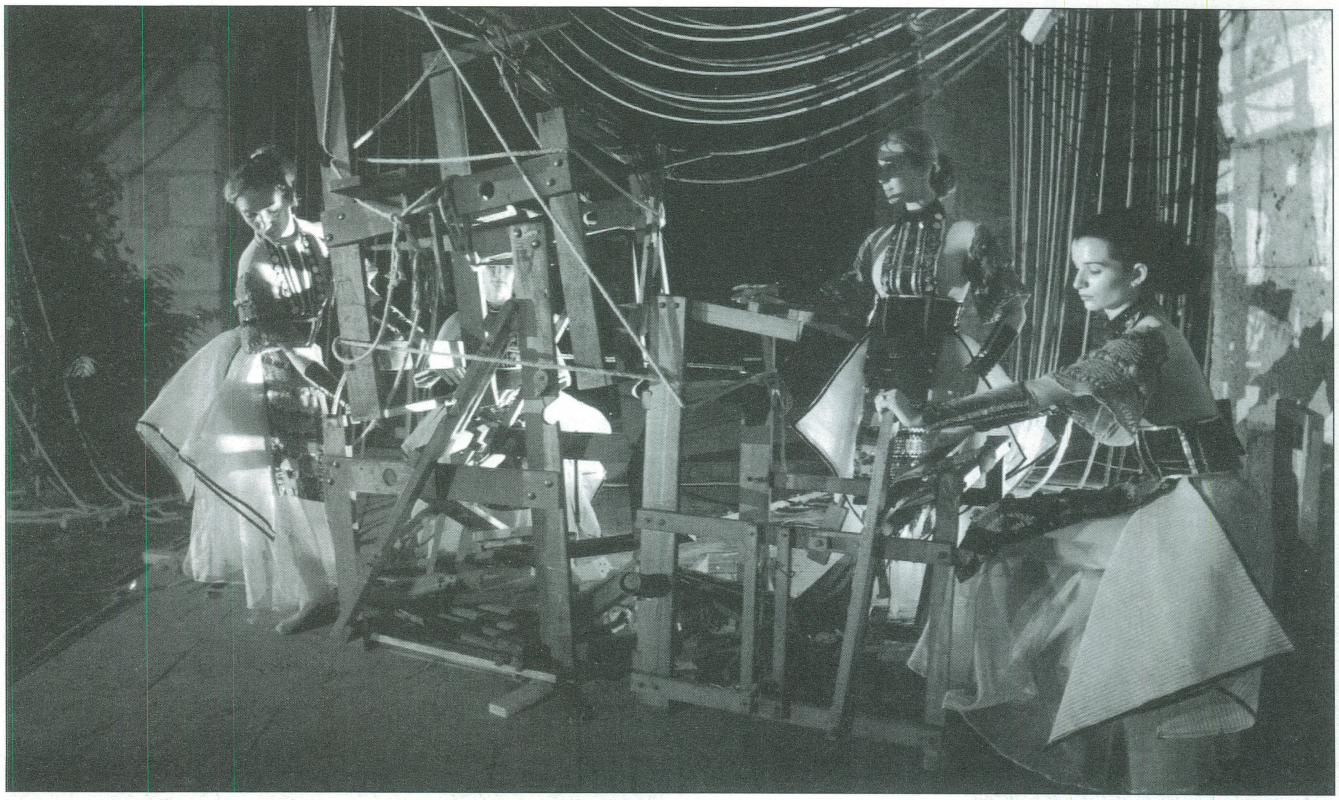
„ТРИ СЕСТРИ“

вистинска рамнотежа меѓу емоциите и збиднувањата околу неа и во неа, доведувајќи сè до еден логичен крај.

Маша, помлада сестра, мажена и платонски вљубена во Вершанин, ја толкуваше Александра Мијалкова како романтична, носталгична и тажна со техничка сигурност и чист танц.

Ирина, најмладата сестра, која сонува за љубов, за својот принц на бел коњ, кој ќе ја одведе во Москва, Москва недостижна, неповратна-лирски нежно и пластично меко ја вајаше својата улога Катерина Кипровска.

Андреј, нивниот брат, со нереализираната желба да стане универзитетски професор, се помирува со реалноста која сè повеќе и повеќе ја мрази, го толкува Горан Божинов. Тој е и Вершанин на



„ЈУНАКОТ И СУДБИНАТА"

кого иако неостварената љубов со Маша му помага да го издржи животот во несреќниот брак - беше сугестивен и во танцот и во изразот.

Со неколку декоративни елементи Валентин Светозарев мошне успешно го користи и ликовно обликува природниот амбиент - урнатините остатоци од некогашната Учителска школа, па со светлото и светлосните ефекти на Петро Димитровски, создадоа адекватна на времето и просторот визуелност. Стилизираните лесни и функционални костими реализирани од Елена Дончева ја нагласуваа автентичноста."

Авторскиот состав Јагода Сланева-кореограф и режисер, Ефтим Клетников-либрето, избор на музика Кокан Димушевски, Валентин Светозарев-сценограф, Елена Дончева-костимограф, го подготви балетот **„ЈУНАКОТ И СУДБИНАТА"** што се изведе на **5 јули 1998 година** во Сули ан и за кое свое видување даде Љубомир Брандолија. Откако ќе заклучи дека интерпретациите на танчарите се на завидно ниво, ќе рече:

„Овде најдовме на мошне пријатно изненадување - свртување кон поезијата што е длабоко врзана за историските случувања на почвата на која постоиме, живееме и која е единственото место каде што човек може да опстане што во себе ја носи гордоста на сознанието дека е Македонец.

Сланева со професионална мудрост и сензибилитет ги поврзува судирите на тие простори каде со векови наназад тлеат и се провлекуваат до денешнина интенциите на оние што на овој народ сакаат да му го одземат - најдрагоценото. Така, поемата на Прличев се доближува до денешниот човек со својата актуелност. Сета замисла и кореографскиот јазик беа во служба на таа идеја."

По **„ЧЕТИРИТЕ СЛИКИ ВО ДВИЖЕЊЕ"** во музичка компилација и кореографија на Искра Шукарова, изведени на **13 јули 2000 година** и **„СЕДУМТЕ СМРТНИ ГРЕВОВИ"** - Курт Вајл (музика) и Кристијан Хустед (кореографија) изведени на **26 јули 2000 година,** следат **„ПАРАЛЕЛИ"** што ги видовме на **21 јуни 2003 година** на Скопско лето.

Втората паралела **„ПАР А БОЛ"** беше музичка творба на Сони Петровски во кореографија на Искра Шукарова, по чија изведба Милија Зајцев во весникот „Борба" (Белград) од 1 јули 2003 година, меѓу другото ќе напише:

„Младата македонска кореографка Искра Шукарова, ни се претстави со поставка на современото танцово дело „Пар-а бол" инспирирано од делата на познатиот шпански сликар Едвард Мунг („Крик" и „Трите животи на една жена"). На интересните созвучја на Гудачкиот квартет на младиот македонски композитор Сони Петровски, таа ја сплете приказната за жената со три лика која постои во сегашноста, минатото и иднината, постојано придружена од ансамблот и неговите танцови импулси со шпанско национално обележје, во чија основа се содржани често нежните, страствени и надежни емоции, но секогаш проследени од физички снажен танц. Современите танцови форми воодушевуваа не само со својата визуелна раскош, туку и со животната содржина.

Трите одлични, високи, витки и убави балерини, во зенитот на својата уметничка зрелост: Билјана Каленикова (Сегашност), Катерина Кипровска (Минато), Александра Мијалкова (Иднина) ја танцуваа сосема искрено и спонтано кореографската партитура на Шукарова. Ова се однесува и на Василиј Чичијашвили (Младоженец) и на целиот ансамбл на скопскиот Балет. Се чини дека стеснувањето, особено на завршните сцени, би придонело за уште поснажен впечаток (што се носи долго во срцето и очите) на паралелата„Пар-а- бол" на Искра Шукарова, без сомнение една од најдобрите млади кореографи на западен Балкан.

Во архивската документација на Дирекцијата за култура и уметност стои забележано дека на **28 јуни 2004 година** беше изведена Балетска вечер во два дела. Во првиот дел беше прикажан III чин од балетот **„НАПОЛИ"** во кореографија на Огист Бурнонвил, пренесена од Џејмс Амар и **„РЕКВИЕМ"** како втор дел, чија изведба ја осмисли повторно Џејмс Амар од Франција. Во изведбата учествуваше целиот балетски ансамбл а се одржа на Големата сцена во МНТ. Оваа копродукција помеѓу МНТ, Францускиот културен центар и Дирекцијата за култура и уметност, беше оценета од Емилија Ципунова во „Утрински весник" од **15 јули 2004 година** во статијата со наслов „Ремек дела на балетската уметност".

И детскиот танцов проект **„ЦРВЕНКАПА"** одржан на **5 ноември 2005 година,** беше изведба на детското студио Ребис во кореографија и режија на Гордана Дејан Поп Христова.

„ЦРВЕНКАПА"

Оваа копродукција на Дирекцијата за култура и уметност и Музичка младина на Македонија, успеа да го задоволи интересот на децата за танцовите изведби, во кои ги препознаваме ликовите од сказните на детската литература.

На **24 јуни 2005 година** беше изведбата на современиот балет **„ЈАС ИСИДОРА“.** Комбинираниот и талентиран, авторскиот тим успеа да создаде уметничко танцово дело за кое Калиопи Букле за првпат пишува танцова музичка текстура на која Олга Панго прави кореографија, како магистерски труд и во која ни се претстави како особено креативен и талентиран дебитант со што се наметна како автор за кој допрва ќе слушаме.

Носители на ролјите беа Сашка Евтимова (Исидора Данкан), Васил Зафирчев, актер (Сергеј А. Есенин), Билјана Каленикова (Јас) и Дафина Даниловска, Лиле Миленковска, Маја Митревска и Драган Кочовски.

Овој проект, што го подготви МОБ, се изведе на Скопското лето, а за изведбата од статијата на Соња Здравковска-Џепаровска во весникот „Дневник“ од јули 2005 година разбираме дека:

„Кореографката Панго мошне умешно, дозирано и осмислено ги вгради овие визуелни апликации во сопствената кореографска текстура, која не стана лоша репродукција, туку свежа, индивидуална реплика на третираната тема. Комплетниот сценски текст доби назнака танцов, што е уште една позитивна страна на делото, кое заобиколувајќи ги дополнителните профилактички сценски средства, успеа да ја транспонира сценската предлошка во движење. Пронајдените решенија, постапки и ракурси создадоа компактна и повеќеслојна движечка структура.

Впечатлива беше интерпретацијата на Саша Евтимова, која освен извонредната техничка изведба, успеа да создаде и презентира сопствен концепт и читање за големата американска танчарка, Исидора Данкан.

Васил Зафирчев во ролјата на Есенин одлично се справи со техничката страна на изведбата, на која сепак ѝ недостига балетска форма. Тој извонредно актерски го протолкува и формулира ликот на рускиот поет.

Не помалку впечатлива, но многу повоздржана беше Билјана Каленикова, како второто јас на Исидора..

За конечниот резултат, секако, влијаеше музиката на Калиопи Букле, низ која се исчитуваа суптилните емоционални осцилации, поимањето и релациите на авторот кон Данкан. Музиката постави рамка и ги даде основните назнаки врз кои се градеше сценскиот текст. Сценографско-костимографското решение, кое избегнувајќи ја натуралистичката назнака, преку одредени сценски знаци (боја, форма), одлично ја долови атмосферата на ликовите, но и контекстот на приказната.

Преку оваа претстава-првенче, Олга Панго веќе се наметна како автор на кој треба да се смета во иднина и кој успева уште при првиот обид да создаде сопствен, карактеристичен кореографски ракопис и стил.

Во последната **2007 година, на 28 јуни**, во рамките на Скопско лето беше изведен современиот проект **„АНДЕРГРАУНД“** на електронска музика, што беше ретко динамична и допадлива изведба. Потписници на авторскит тим беа: Саша Евтимова - кореографија, режија и костими, Дарко Јорданов - избор на музика, сценографија - по идеја на Киро Павлов. Интерпретацијата беше доверена на скопскиот балетски ансамбл и ученици на ДМБУЦ. Проектот беше изведен во копродукција на МОБ и Дирекцијата за култура и уметност, а се одржа на Големата сцена во МОБ. Изведбата ја оцени Соња З. Џепаровска во весникот Дневник од 5 јули 2007 година, во статијата Ентузијастичка игра, од која разбираме дека македонската публика со „АНДЕРГРАУНД“ доби една поинаква претстава, со современ танцов тренд, што успешно ќе функционира со младата генерација.

Балетските проекти во продукција и копродукција на Дирекцијата за култура и уметност, претставува редок збир на успешни изведби од значење за балетската култура кај нас. Сите овие уметнички танцови проекти беа успешни поради импресивната осмисленост и инвентивната креација на авторите и на интерпретаторите, осведочени во критиките и во длабокото паметење на гледачите. Домашните автори со максимално творечко залагање настојуваат и најчесто постигнуваат задоволително креативно ниво, што пред сè им го овозможува изборот на талентираниот балетски танчарски состав.

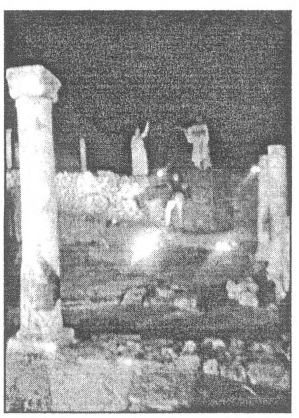
Но, грижата на Дирекцијата за култура и уметност не застанува само на домашното авторство во збогатувањето на нејзината програма, туку таа иницира гостувања и контактира со странски уметници чии изведби имавме можност да ги проследиме, да споредуваме и да се воодушевуваме од велелепните креации, задоволувајќи ја потребата на многумина од нас од уметнички, поетичен и духовен танцов полнеж.

Стоби 2007

Шести меѓународен фестивал на античка драма

Античката населба, по шести пат се отвори за да ги прими актерите, кои, како во дамнешните времиња, ги отворија вратите на камените ѕидови за љубителите на театарот. Пред претставата Даутовски со својот ансамбл изведе дел од својот богат репертоар, кој публиката го прими со воодушевување и аплаузи, како што е вообичаено на неговите настапи. Со огномет беше прошарано небото и осветлени ѕидините на амфитеатарот. Со пригоден говор Фестивалот за отворен го прогласи градоначалникот на Велес, Аце Коцевски.

Прва претстава што беше прикажана по пригодните свечености, беше ***Антиѓона*** од Софокле, во режија на Љубослав Мајро, а во изведба на Народно позориште „Тоша Јовановиќ“ од Зрењанин, Република Србија. Гостите презентираа врвен театар, актерите кои од првиот до последниот го говореа текстот со извонредна дикција, се вклопија со мизансценот во условите на амфитеатарот, а ја кренаа публиката на нозе со овации на отворена сцена и на крајот со долготраен, срдечен аплауз, неколкупати ги повикуваа актерите на сцената. Претставата беше прикажана на 20 јули 2007 година.



Втората претстава, ***Индија, Индија*** од Петре Бакевски, а во режија на Младен Крстевски и во изведба на „Скопско лето“ и Штипско лето, беше прикажана на 23 јули. Петре Бакевски се навраќа на далечното античко минато и го поврзува со нашите денешни турбуленции, дилеми и небеднини. Претставата е работена според мотивите на неговата драма „Суво дрво од Вавилон“. Во пиесата настапија Весна Димитровска, Миле Вртеовски и Милорад Ангелов. Претставата се одржа надвор од амфитеатарот, на сцената на еден локалитет на Стоби. Петре Бакевски пишува: „Летаме од урнатините на Стоби, од урантините на Баргала. Од старото скопско Кале. Од старите мозаици. Летаме од нашите пеплосани мапи како птицата Феникс, полетуваме куражно и надежно да ги прифатиме еднаш остварените соништа на нашите големи предци! И летањето е опсатнок. Нашата сонувана Индија не ќе е крај на крајот.

Индија, Индија е театарска претстава за светлината која ни го осветлува патот кон иднината, срекќата која ја посакуваме. Актерите Миле Вртеовски (Тимотеј), Милорад Ангелов (Зафир), Младен Крстевски (Старецот) и Весна Димитрова (Олимпија) со успех ги вклопија функциите на ликовите што ги толкуваа, преку кои беше јасно видена пораката на авторот. Особено страста со која ја одигра улогата Весна Димитровска

„МЕДЕЈА"

беше и потврда за нејзините актерски, креативни можности.

На 26 јули беше прикажана ***Медеја*** од Еврипид, а во адаптација на Л. Разумовскаја, во режија на Даниел Захаров, во изведба на Театарот „Горад-Долгопрудниј", московска област од Руската Федерација. Гостите од далечна Русија ги потврдија вредностите на рускиот театар и прикажаа претстава која долго ќе се памети. Секако, најдобра потврда беше исполнувањето на Татјана Бесполова како Медеја, за која ја доби наградата за најдобра женска улога.

Да се заборави Херострат од познатиот руски драмски автор Григориј Горин, праизведена во 1972 година, била напишана две години пред тоа. Во режија на Зоја Бузалкова, а во изведба на Театарот „Јордан Хаџи-Константинов-Џинот" од градот-домаќин, Велес, беше изведена како последна претстава на Фестивалот, на 30 јули 2007 година.

Тема на драмата е историскиот настан од 356 година п.н.е., кога Херострат го запалил храмот на Артемида во градот Ефес, за да проговори за проблемите на општеството, да го исмее и да нè зачуди. Авторот во делото ја открива власта и нејзините пороци и слабости што го оневозможуваат слободниот проток на мисли и идеи. За жал, тоа што тогаш се случувало, се случува и денес. Авторот порачува дека работите многу не се смениле. Режисерот Зоја Бузалкова, како што оцени критиката, претставата ја прави гледлива со можност да се следи во еден здив, разложно, колоритно и динамично. Зоран Љутков (Херострат) оствари можеби една од своите најдобри улоги. Јордан Витанов (Тисоферн) донесе уште еднаш мошне успешна улога. Зора Панчиќ (Клементина) е сугестивна, итра и лукава и реагира шармантно и динамично. Во другите улоги настапија Маја Настевска, Едмонд Сотир, Кети Борисовска, Самоил Стојановски и Александар Георгиев. Убави впечатоци остави авторката на дизајнот (сцена и костими) Јулијана Војкова Најмон.

Жирито во состав: Данчо Чевревски, претседател, Шенка Колозова,член, и Трајче Кацаров, член, ги доделија следните награди:

Наградата за најдобра машка улога ја доби **Јордан Витанов** во претставата *Да се заборави Херострат*;

Наградата за најдобра женска улога ја доби **Татјана Беспалова** за улогата во претставата *Медеја*;

Наградата за режија ја доби **Зоја Бузалкова** за претставата *Да се заборави Херострат;*

Наградата на градот Велес за посебен уметнички израз ја доби претставата *Индија, Индија.*

Р.С.

„ГДА СЕ ЗАБОРАВИ ХЕРОСТАТ"

м-р Ранко Младеноски

Театарскиот лет на македонскиот феникс

Кон театарската претстава „Индија, Индија“ од Петре Бакевски, во режија на Младен Крстевски

Како и во многу други свои книжевни дела (романи, раскази, поеми, песни), Петре Бакевски и во текстот според кој е работена театарската претстава со наслов „Индија, Индија“ се навраќа на македонското далечно, односно античко минато поврзувајќи го него со нашите денешни, современи премрежија, дилеми, колебања, таги, жалости и небиднини. Всушност, оваа театарска претстава е работена според мотиви од драмата на Петре Бакевски со наслов „Суво дрво од Вавилон“ (и со алтернативниот наслов „Не очекував ваков крај“) во режија на Младен Крстевски кој, покрај режисерската улога, се вклучи и во актерската екипа покрај Весна Димитровска, Миле Вртеовски и Милорад Ангелов. Публиката ја имаше можноста, а според реакциите и задоволството, да ја гледа оваа претстава на три стари историски светилишта во Македонија во месец јуни 2007 година - во Стоби во рамките на Меѓународниот фестивал на античката драма „Стоби 2007“; во Баргала во рамките на Штипското културно лето; и на скопското Кале во рамките на „Скопско лето 2007“ во организација на Дирекцијата за култура и уметност на Скопје. Дека на оваа претстава навистина треба да ѝ се обрне посебно внимание, покажува и наградата што таа сосема заслужено ја доби од градот Велес за посебен уметнички израз.

И токму оттука, од овие на прв поглед маргинални, но за оваа драма мошне значајни податоци, ќе треба да се тргне во краткиов осврт кон оваа театарска претстава, зашто тоа ја прави специфична, односно посебна, чудесната театарска игра насловена како „Индија, Индија“. Имено, оваа театарска претстава е специјално работена за изведување во амбиентот на нашите мошне значајни археолошки локалитети како што се Стоби, Баргала и Калето во Скопје. Ваквата специфична „амбиентална“ подготовка на претставата се покажа мошне функционална поради постигнатата хармонија и компатибилност помеѓу уметничката порака на текстот, од една, и неговата трансформација или транскрипција во театарски слики, од друга страна. И не можеше публиката да се чувствува поинаку, освен како дел од тој спектакл создаден од еден мозаик на зборови, слики, звуци и бои соодветно вклопен во слободната отворена театарска сцена под ведро небо.

Самиот текст на драмата, а со тоа и театарската претстава, претставува едно воспоставување на уметнички линк помеѓу мошне далечното минато и многу блиската, наша вчерашнина и денешнина. Како формални показатели кои упатуваат на минатото ни се појавуваат ликовите на Александар Македонски, неговата мајка Олимпија, учителот Леонида, бројни топоними коишто се поврзуваат со освојувачките походи на Александар, како и неколку театарски „реквизити“ (во драмскиот текст тие функционираат како актанти, па дури и како ликови) како што се, на пример, шлемот од античката македонска војска (или: шлемот на Александар), монетата со ликот на Александар Македонски и, секако, она неизбежно платнено торбуле полно со суво семе од џунџуле кое потекнува од античкото македонско време. Крајната дестинација од големиот поход на Александар Македонски (Индија) е земена како точка во која се врши оној веќе спомнат пресек на минатото и сегашноста.

Крајот! Мошне умешно и мошне успешно овде е поставена дилемата како пресек на минатото и сегашноста – дали и нам денес, во оваа небиднина и во овие опасности што нè демнат и што ни се вртат од

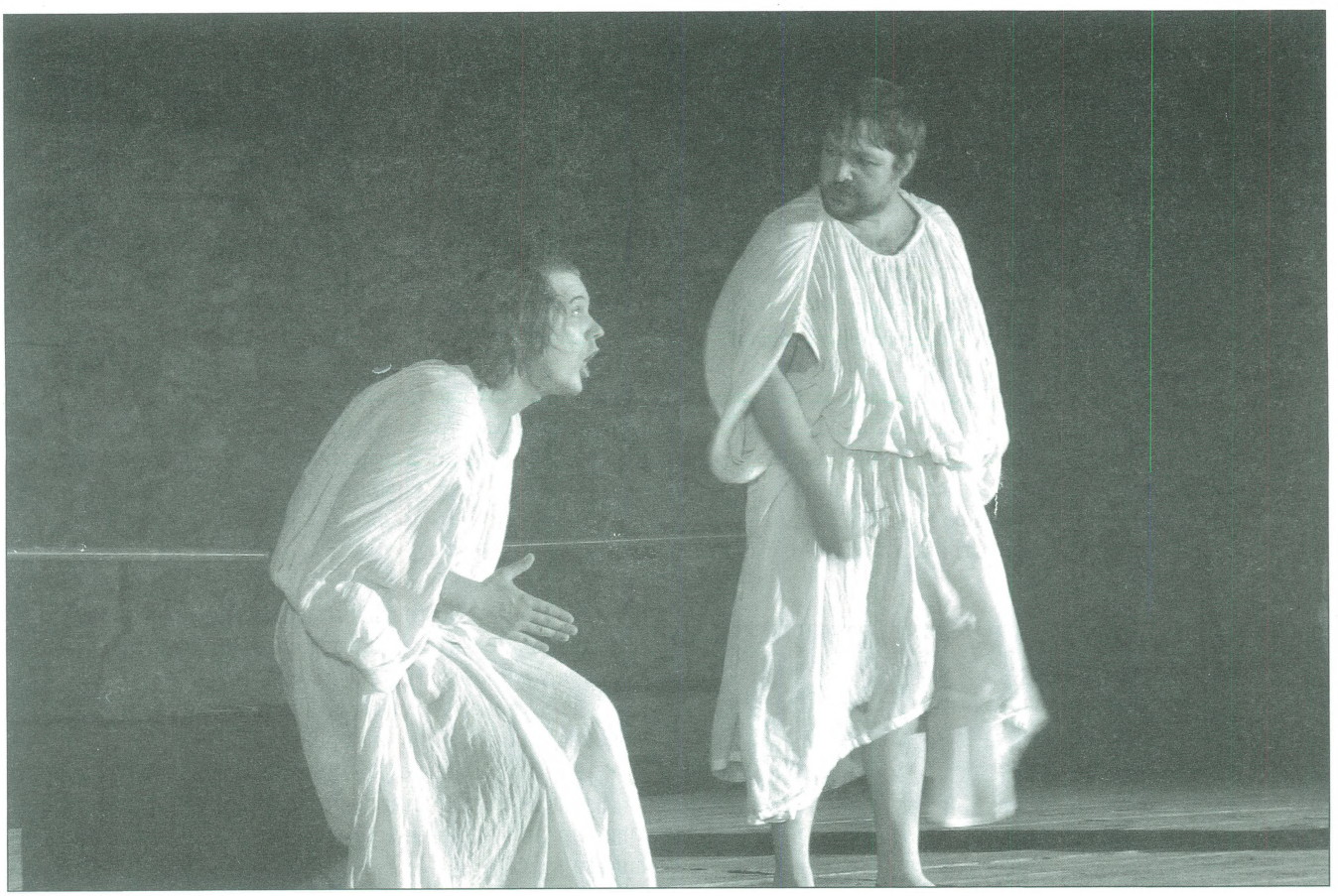
„ИНДИЈА, ИНДИЈА"

сите страни, и однатре и однадвор, ни се заканува „крајот" како што му се заканувал крајот на упорниот и голем Александар кога морал да запре со походот и да се врати назад до својата смрт во Вавилон. Една реплика од претставата мошне илустративно ја долови таа слика на страв и безнадежност кај луѓето во денешницава: „Црни птици, гаврани, матни води, темни облаци, небо без ѕвезди, река што нè дели, уплашени луѓе, тажни лица... Нема радост, нема веселба... Слушаш, само онемена тишина, тишина... А во тишината, страв. Ни се згрутчила душата. Ни се зајазлиле зборовите. Грлото ни се пресушило". И овие „црни птици" можеме да ги детерминираме како линк меѓу минатото и сегашноста, зашто тие ја будат асоцијацијата со онаа слика што Александар ќе ја види на својот поход кога безброј црни птици, една по една, паѓаат од височините и се струполуваат мртви на земјата, како претскажување на судбината, како проколба. Овој детаљ покажува дека авторот на драмскиот текст, Петре Бакевски, мошне сериозно работел на прашањето за линкот за кој ние овде зборуваме, а и самиот режисер, Младен Крстевски, успеал да го забележи тој важен сегмент и да го инкорпорира соодветно во претставата.

„Индија, Индија" е театарска претстава со мал број ликови. Само четири лика се појавуваат во неа - Тимотеј (актерот Миле Вртеовски), Зафир (Милорад Ангелов), Старецот (Младен Крстевски) и Олимпија (Весна Димитровска). Сосема доволно, зашто и авторот и режисерот успеале до максимум да ги вплотат во драмската претстава предикативните функции на овие ликови преку кои и најексплицитно се манифестира уметничката порака. Актерите покажаа голема умешност и снаодливост во огромното пространство на кое се распростираа сцените (веќе рековме дека трите прикажувања на претставата се одвиваа на „отворена сцена"), а сето тоа беше надополнето со функционална костимографија и со оние спектакуларни звучни и светлосни ефекти за кои веќе зборувавме. Во изведбата особено се истакнуваше младата актерка Весна Димитровска во улогата на Олимпија, мајката на Александар, зашто публиката можеше да ја почувствува страста со која таа ја одигра својата ролја.

Театарската претстава „Индија, Индија“ (а истовремено и драмскиот текст според кој таа е работена), и покрај „црнилата“ и песимизмот што на моменти се присутни во неа, сепак генерално носи една мошне оптимистичка порака која, се чини, како да доаѓа од далечното славно македонско минато, како да доаѓа од устата на најголемиот војсководец на светот - Александар Македонски. Таа порака, всушност, се пренесува до рецепиентите преку светлината што зрачи од ликот на Александар, преку надежта дека семето од цунцулето ќе си најде плодна почва, дека ќе разлиста сувото дрво од Вавилон, но и дека ќе научиме, ќе дознаеме, ќе осознаеме како треба да го чуваме „шлемот“ оти тој овде е симбол на нашите корени без кои никако не би можеле да одиме напред и да ја градиме иднината. Така е тоа, зашто и самиот автор на текстот, Петре Бакевски, по повод изведбата на претставата, ќе запише: „Летаме од урнатините на Стоби. Од урнатините на Баргала. Од старото скопско Кале. Од старите мозаици. Летаме од нашите пеплосани мапи, како птицата феникс полетуваме, куражно и надежно да ги дофатиме еднаш остварените соништа на нашите големи предци! И летањето е опстанок. Нашата сонувана Индија не ќе е крај на крајот. Недугавата македонска стварност се победува и со чувањето на соништа“.

„Индија, Индија“ е театарска претстава за светлината која ни доаѓа од мрачните и незнајни ходници на славното минато и ни го осветлува патот кон онаа иднина, кон онаа среќа за која сите ние сонуваме и по која сите ние копнееме. Во својата примарна порака таа носи и една суштинска поука за сите нас - минатото не е нешто што треба да се фрли на буниште и да се заборави, туку треба да се чува во свеста и во совеста на секого, зашто тоа е дел од нас, онака како што сегашноста е во нас и ние сме во неа и онака како што ние ќе бидеме во иднината, а таа секојдневно ќе се населува и ќе се вселува во нас. И да не се откажуваме од надежта и од светлината, бидејќи тие секогаш ќе ни го покажат вистинскиот друм. На ова наше време, бездруго, му се потребни уште многу вакви успешни драми и театарски претстави кои ја поттикнуваат позитивната, конструктивната, творечката енергија кај човека за неговото простумење пред портите на неизвесната иднина.



„ИНДИЈА, ИНДИЈА“

Ташко Кубановски

Македонска драмска секција во Торонто

Драмската секција, која е гранка на Катедралната православна црква „Свети Климент Охридски“ од Торонто (Канада), е основана на 4 февруари 1984 година. Оттогаш до денес во своето дваесет и тригодишно постоење, постигна и постигнува значителни резултати. Денес оваа група брои 24 членови.

1. Ташко Кубановски
2. Тања Ѓорѓевиќ
3. Блага Мангов
4. Ратко Лозановски
5. Фана Плетерски
6. Тони Марковски
7. Даница Кубановска
8. Фана Шомова
9. Митре Чачевски
10. Соња Димеска
11. Флеминг Павловски
12. Блага Дафовски
13. Љупчо Цивциловски
14. Борис Димески
15. Борис Мангов
16. Никола Белчевски
17. Драги Кондовски
18. Михајло Дафовски
19. Драги Спасевски
20. Славко Плетерски
21. Вера Јанкуловска
22. Стефо Божаров
23. Васко Чороловски
24. Марика Танасовски

Гореспомнатите артисти се повеќето индивидуалци, занаетчии и просветни работници. Имаат голема љубов кон театарот и не го жалат своето, уште како малку слободно време. До ден-денес се трудат за успешно презентирање на нивните настапи, така што секогаш салите се исполнети до последно место. Оваа аматерска група достигна до таа скала што со право можеме да ја окарактеризираме како професионална.

На сцената досега ги поставија следниве драмски дела и комедии:

Најпрвин беше поставена комедијата *Чорбаџи Теодос* од Васил Иљоски. Со оваа комедија настапи на Фестивалот на онтариските театри, на кој учествуваа 32 земји и однесоа две значајни награди.

Потоа следеа историските драми: *Распламтениот факел*, *Величественият пораз Крвави страници од минатото*, како и *Духот на слободата* во режија на Бранко Ставрев, трагедијата *Чест* од Васил Иљоски, со која во 1996 година театарската група учествуваше на Драмските театарски игри во чест на *Војдан Черноџински* во Прилеп, потоа *Оро македонско број еден и два* и *Ѓурѓовденска сватба*.

Потоа, бидејќи Секцијата немаше доволно материјал, па еден од артистите, Ташко Кубановски, се потруди да напише уште три комедии, и тоа: *Празни пиперки, Македонска чорба, Сватови на шајка*.

Исто така, Драмската секција учествува на безброј свечености со рецитали и монодрами.

Меѓутоа, очигледно е дека за изминатите 23 години не се работеше со полна пареа, затоа што имавме објективни пречки – односно смртни случаи меѓу членовите на нашата трупа.

За во иднина ги имаме предвид комедијата *Првиот роденден* и трагедијата *Пепел во огништето*.

Емилија Џипунова

Кохерентна и пластична поетска визуализација

*Кон балетската претстава **Големата мајка** Во кореографија на Јагода Сланева и музика на Оливер Јосифовски*

Во продукција на „Скопско лето 2007“, надвор од заједнатата програма на оваа летна манифестација, на 6 овој месец пред бројната и елитна публика, на сцената од градската тврдина „Кале“, беше изведена балетската претстава „Големата мајка“, работена според либретото на познатиот литерат и поет Ефтим Клетников. Кореографија и режија: Јагода Сланева, музика: Оливер Јосифовски, дизајн на костими: студенти од класата на Никола Ефтимов на Академија Италијана, дизајн на сцена и видео: Филип Јовановски.

Културната, мала по димензии, но голема по своето значење, глинена фигура „Големата Мајка“, артефакт од периодот на седмиот милениум пред нашата ера, односно протонеолитска култура, е основната тема врз која се базира либретото на Ефтим Клетников. Големата мајка како симбол на раѓањето и животот. Заштитничка на огништето и семејството, „...низ која ќе се манифестираат (ќе напише во кратката содржинска прилошка либретистот Ефтим Клетников) магиски и обредни симболички елементи во функција на одбрана на плодот и плодноста. На тој начин се развива архетипската егзистенционална и митска идеја за борба меѓу светлината и темнината, доброто и злото“... Тема, која како воведна иницијатива, ја поттикнува креативната енергија кај Јагода Сланева и нејзините соработници - млади и талентирани момци кои штотуку влегуваат во сферата на уметноста и заеднички создаваат една кохерентна и пластична поетска визуализација, почнувајќи од имманентната интегрална и сугестивна музика на Оливер Јосифовски, односно нејзината асоцијативност и функционалност. Музика која започнува со звуците на породилното офкање на жена, нејзините воздишки и благи крикнувања, за потоа, постепено, хармонски конципирано во ритамот на македонската етно музика преку женскиот вокал и гласот на Вера Милошевска, неколкуте народни жичени инструменти и харфата ја развива мелодијата со силен полнеж од расположение и емоции. Музика која како да се славење и спојување со секое движење, секој чекор и комбинација од танцовите елементи со кои Јагода Сланева вешто ја гради кореографската архитектура, во стилот на неокласичниот балетски израз. Кореографија која со моќта на визуелниот елемент создаваше бура од расположенија, која на чистиот и широк сценски простор ја

„ГОЛЕМАТА МАЈКА“

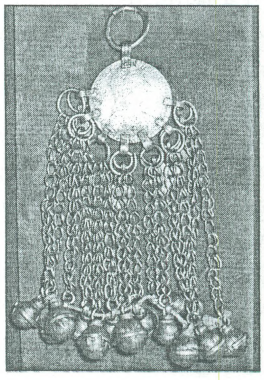
„ГОЛЕМАТА МАЈКА"

истакнува интерпретацијата на интерпретаторките и интерпретаторите.

Катерина Кипровска со широк танцов замав, со чиста и прецизна неокласична балетска техника, со длабоко-експресивна емотивност ја креираше улогата на Големата мајка.

Содржинското осмислување на Прамајката ѝ беше доверено на Билјана Каленикова која со изразено пластични движења, грч и болка го обликуваше ликот, па заедно со Наташа Николова како Пород која со ист интензитет од чист и хармоничен танц преку симболи и знаци ја воспоставуваа мерката внатре во матицата на идејната мисла за жената, „...сите жени во ликот, што нив ги претставува Големата мајка".

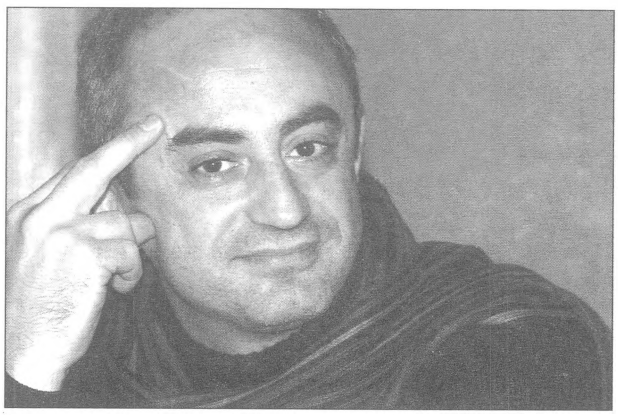
Убавите и лесни женски костими, црните, како симбол на темнината, костими на Драган Кочоски и Стефан Кочевски кои впечатливо со својата игра го отсликаа злото, разнобојното светло и подвижните слики изведувани на двата видео бима, ја надополнуваа повеќеслојноста на оваа естетизирана поетска слика.



Разговорот го води Сотир Трајков

Ѓорѓи Јолевски – „Дете што игра радост“

Добитник на единствената награда за актерско остварување, „Ристо Шишков", на Меѓународниот фестивал на камерен театар, што овој септември по 15. јубилеен пат се одржа во Струмица, е актерот Ѓорѓи Јолевски. Со наградената улога „Тој" (или Мажот) во претставата „Делириум за двајца", која по текстот на Ежен Јонеско во МНТ ја постави режисерот Дејан Пројковски, лани во декември, Ѓорѓи Јолевски одбележа јубилеј – две децении професионална театарска дејност. А, како што вели за себе, три децении е на сцена, што е сосема разбирливо ако се земе предвид дека е роден и живеел до студентските денови во град со богата традиција и исклучителен однос кон театарската уметност и култура воопшто – во Битола.



За 20 години кариера, Јолевски има богат опус театарски претстави, што се однесува, пред сè, до одбирот на автори по кои биле работени. Играл во претстави според странските драмски класици Шекспир, Молиер, Бихнер, Ками, Милер, Јонеско, Бекет, но и кај нашите автори, Крле, Стефановски, Плевнеш и Богдановски.

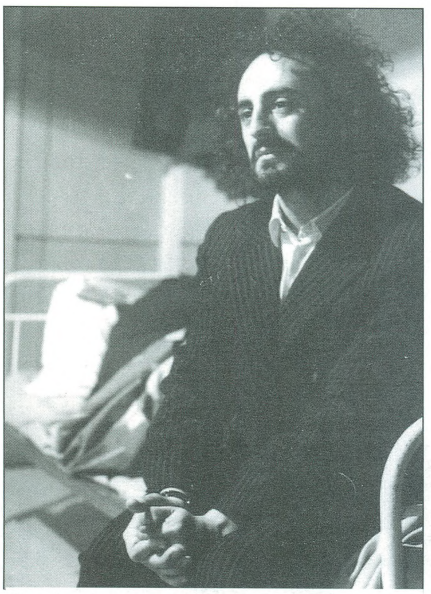
Ѓорѓи Јолевски досега има одиграно вкупно 31 театарска улога, од кои 6 се остварени за време на студиите по актерска игра, на Факултетот за драмски уметности во Скопје, што ги заврши во класата на Љубиша Георгиевски. На филм и на ТВ, Јолевски одиграл 10 улоги, а зад него се и 4 режии на театарски претстави, како и многубројни учества на работилници, летни школи и семинари одржани при Интернационалниот театарски фестивал во Авињон – Франција, 1988 г., при Ројал корт театарот во Лондон, 1993 г., во Салцбург – Австрија, 1996 г., во САД и др.

По дипломирањето во 1989 година, две години бил слободен уметник, по што во 1992 година станал член на Драмскиот театар. Во 1999 година, преминува во Македонскиот народен театар, каде што работи и денес. Беше уметнички директор на Драмата при МНТ, од 1999 до 2000 година, како и основач и претседател на Неформалната театарска група „Квартет", формирана во 1996 година, а денес со статус на Културен центар. Од оваа (2007 год.) предава основи на актерската игра на новоформираната филмска академија ECPA, во Скопје.

Со своите претстави, Ѓорѓи Јолевски настапувал на повеќе реномирани светски театарски фестивали, во Каиро, Њујорк, Москва, Истанбул, Берлин, Париз и др.

За својата голема посветеност кон моќта на сценскиот збор и игра, досега добил многу награди и признанија. Покрај Наградата за најдобро актерско остварување на 15. МФКТ „Ристо Шишков", Јолевски е добитник на Наградата за најдобар млад актер на

„Гавелините вечери“ во Загреб, во 1986, за улогата на Пинус, во претставата „Ништо без Трифолио“, за која како млад актер доби и награда за сценски говор на МТФ „Војдан Чернодрински“, во Прилеп, во 1987 год. За улогите на Соколот во претставата „Подземна република“, во продукција на НТ од Битола, тој ја доби Наградата за најдобар актер на фестивалот „Војдан Чернодрински“ во 1991 год. За истата улога, како и за ликот на Акаст во „Медеја“, Јолевски ја понесе наградата за најдобар актер на Фестивалот „Стериино позорје“, во Нови Сад, истата година. Прогласен е за најдобар млад актер за 1992 од ревијата Екран, за ликот на Ариел во претставата „Бура“ од Шекспир. Во 1996 година, претставата „Квартет“ е прогласена за најдобро алтернативно остварување на Фестивалот ФААТ, во Кочани, а Јолевски ја понесе Наградата за најдобра режија на тој Фестивал. Во 1999 година, од „Чернодрински“ се враќа со Наградата за најдобро актерско остварување, за ликот на Хамлет, во истоимената претстава на Драмскиот театар. За оваа улога, истата година од весникот *Вечер* ја прими наградата за најдобро актерско остварување на Фестивалот „Охридско лето“. Прогласен е и за најдобар актер на МТФ „Војдан Чернодрински“ во 2002 год., за улогата на Татковото Митре во претставата „Парите се отепувачка“, на Битолскиот театар.



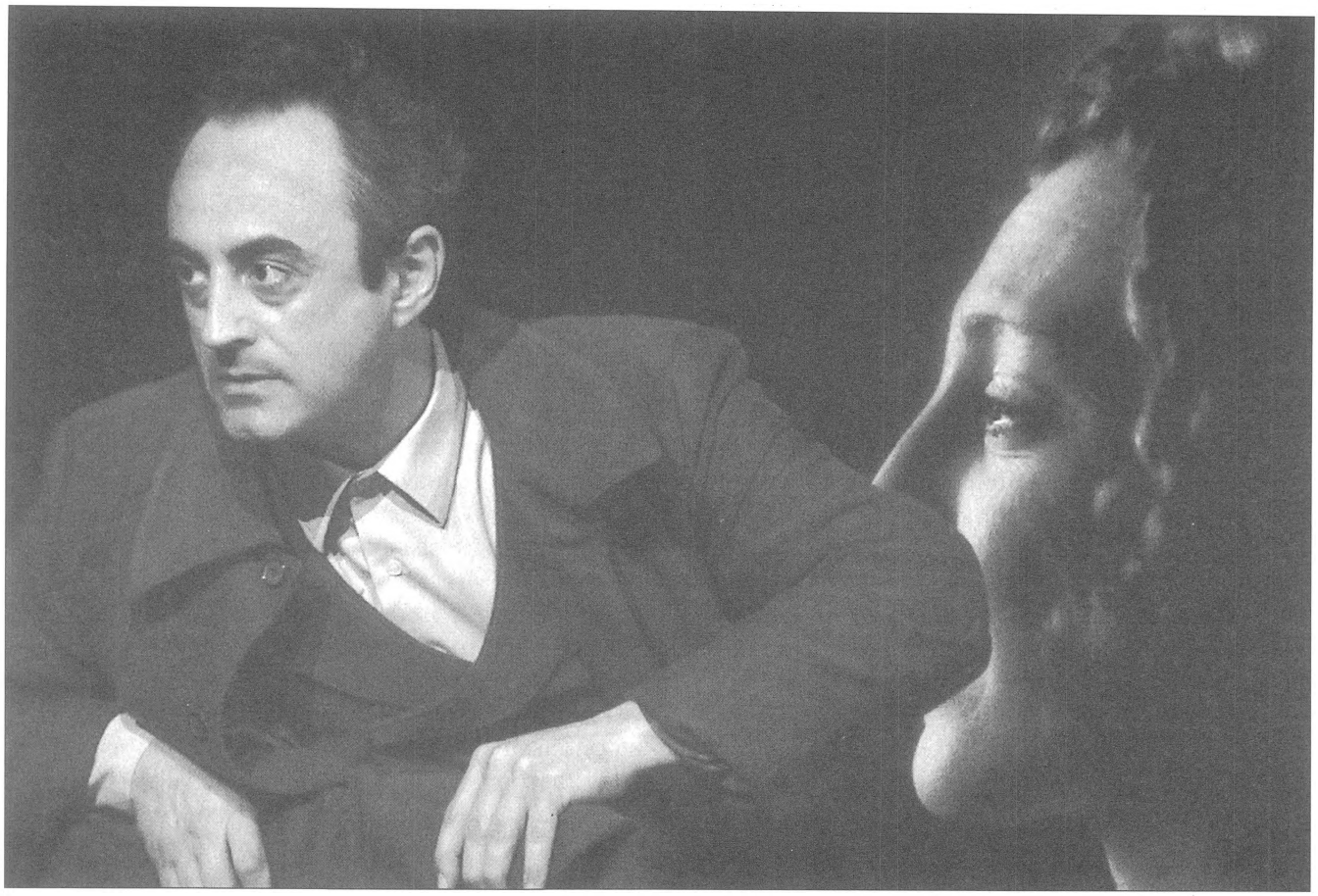
ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ ВО „ЕМИГРАНТИ“

Интервјуто со Ѓорѓи Јолевски, по повод наградата „Ристо Шишков“, го направивме во неговата гримиорна во МНТ, во едно студено ноемвриско неделно попладне, два часа пред лауреатот уште еднаш да блесне во улогата на Тој, во претставата „Делириум за двајца“. И додека течеше нашиот разговор, прекинуван од голтките чај и кисела вода, диктафонот, бележеше:

• *Честитајќи Ви ја наградата за актерско остварување што ја добивте на годинашното издание на театарскиот фестивал „Ристо Шишков“, за улогата на Тој во претставата „Делириум за двајца“, сакам да Ве прашам, како ја доживеавте и што претставува оваа награда за Вас?*

Па, наградата „Ристо Шишков“, во овој миг е најголемото актерско признание во нашава држава и секако ми е драга и ми значи затоа што, пред сè, се работи за името на мојот колега којшто имав можност да го гледам в театар, за којшто многу сум слушал и којшто исклучително многу го почитувам како актер, од една страна, а од друга, како индивидуалец во театарот и како бунтовник, којшто својот бунт најчесто го правел преку својата уметност, но и низ начинот на живеење, што го доведе до прерано заминување од театарската, но и од сцената наречена живот. Се разбира, го почитувам и заради тоа што тој е симбол за тоа, кој е патот по кој треба да се движи еден уметник. Би сакал, исто така, да кажам дека на Фестивалот „Ристо Шишков“, кој постои во чест на актерот и каде што со години се негува камерната форма, учествувам од неговото формирање. Играв претстава токму на првото издание, пред 15 години. Тоа беше „Емигранти“ од Славомир Мрожек, во режија на Владо Цветановски. Игравме заедно со Сенко Велинов. Тогаш Велинов беше лауреатот. Значи, ете, придонесов претставата да биде наградена. Во меѓувреме, учествував на Фестивалот со разни продукции, со различни театарски претстави од Драмски и МНТ и со независен проект. Некако сум присутен на тој Фестивал така што имав можност да го гледам неговиот развој. Од една страна, многу сум задоволен зашто Фестивалот опстана во овие тешки години. Од друга страна, ги следев и неговите промени, некогаш добри, некогаш лоши, но важно е што тој се менува. ФКТ си го најде своето место во нашиот театарски систем на вредности, задржувајќи го местото и акцентирајќи го значењето на актерот како театарска есенција, покажувајќи дека она што како стратегија е создадено од почетокот, опстојува до денес.

• *Каков предизвик беше да се пронајде инспирација за ликот на Тој, во претставата „Делириум за двајца“, што ја постави Дејан Пројковски, пред сè заради трагично-фарсичниот клуч во кој е напишана од Ежен Јонеско, што кореспондира со времето во кое живееме?*



„ДЕЛИРИУМ ЗА ДВАЈЦА“

Беше многу едноставно. Кога во МНТ ми кажаа дека треба да се работи текст од Јонеско, што досега не сум го читал, иако авторот сум го работел многу одамна. Кога почнав да поминувам низ материјата на овој гениј на XX век, открив дека порано сум работел нешто што не сум го разбирал. Овојпат работев улога што е исклучително тешка и комплицирана. Но, со моето професионално искуство стекнато во театарот во изминативе 20 години, се обидов преку овој лик да направам, од една страна, еден вид сондажа на она што сум го работел во мојата досегашна кариера, зашто „Тој“ навистина тоа го овозможува – да влезам во тегобноста на Јонеско и да ги разберам клучните емоции што овој автор ги праќа преку едно исклучително комплицирано дело, кое всушност е како симфонија, како музички код со специфични рамки, направена како композиција за два инструмента, машки и женски, каде што јас го играм машкиот инструмент во претставата. Од една страна, тоа беше многу големо задоволство, зашто, да се работи пред сè со Искра Ветерова, мојата долгогодишна партнерка со која играме на театарската сцена заедно веќе 10 години, овој пат како „Тој“ и „Таа“, беше исклучително голема возбуда. А, првпат работев со младиот режисер Дејан Пројковски, кој се покажа како голем љубител на театарот, човек со софистициран пристап кон театарот, доста отворен за соработка и многу сериозен во пристапот. Ги имавме и тројцата млади актери, Дани (Даниела Стојковска), Бошко (Бозациевски) и Доксе (Димитрија Доксевски), кои влегоа со многу љубов во проектот и соработниците, како што се Благоја Мицевски, со кој работам можеби цел живот, исто така и со Рафикот. Ги спомнувам сите во знак на благодарност затоа што ми помогнаа со својата љубов, искуство и енергија да направам улога што ќе биде врежана во мојот театарски опус.

• *Колку тој апокалиптичен фон во кој се случува дејството, дополнително Ви ги подгреа емоциите, за да успеете како актер да произведете и да покажете вистински валери на сцената?*

Композиторот Горан Трајковски ни ги донесе есеите на Јонеско. Така што, пред да се качиме на сцена, ние претходно веќе ги имавме прочитано.

Тие книги, драми и есеи на Јонеско, кружеа меѓу авторската и актерската екипа. Цело време бевме во големи разговори, од првиот миг на пробите досега. По 30 изведби на претставата, ние сè уште многу разговараме на темата, Јонеско и неговата мачнина. И по речиси една година од премиерата, низ изведбите и во разговорите со публиката, доаѓаме до нови искуства и сознанија, препознавајќи ја сопствената тегобност низ оваа претстава. Сакам да кажам дека е многу добро кога излегува чемерот што постои во секој човек, што е повеќе или помалку свесен за тоа, чемерот кој произлегува од околностите во животот или од комуникацијата во одреден систем во кој живееме. Овде мора да се земе предвид дека Јонеско е исклучително политички актуелен, добар психоаналитичар и неверојатно добар шегобиец и ироничар, во смисла, низ тажното, тегобното и мачното со голема дистанција да направи парабола со зборовите и како одличен жонглер тегобното да го прикаже низ комичното и апсурдното, се разбира.

• *Мојот впечаток е дека по премиерата, претставата „Делириум за двајца“ не го добри заслужениот третман во јавноста, но по настапот на Меѓународниот театарски фестивал „Славија“, од каде што се вративте со Гран при, некако се отвори вратите на свеста за значењето и квалитетот на оваа претстава. Каков е Вашиот коментар на ова прашање?*

Тоа не е ништо ново и ништо необично. Во 1993 година играв една од најкомплицираните претстави во творештвото на Бекет, така да кажам, еден од соговорниците на Јонеско, исклучително важниот текст „Чекајќи го Годо“, што беше направен со преголема љубов, како една од најсуштествените претстави во историјата на современиот македонски театар. Ја работевме во Драмскиот театар, со голема сериозност, со исклучителна екипа. Но, се одигра само деветпати. Претставата беше многу важна, зашто драматургот Богомил Ѓузел, кој е познат преведувач на Бекет, рече дека ние со постановката доцниме 21 година по Словенците, а дека тие доцнеле исто толку години од светската праизведба на „Чекајќи го Годо“, во Париз. Значи чекавме над 40 години „Годо“ да биде поставен на македонската професионална таетарска сцена, за да биде симнат по девет изведби, со образложение дека нема публика за таков вид текст. Мојот коментар е (на првичното прашање н.з.), ако нема публика за таков вид текст, за таков вид претстава, тогаш треба веднаш да ги затвориме театрите, зашто, меѓу другото, театарот не се занимава со актуелното туку со вечното. Претставата „Делириум за двајца“ по премиерата имаше неверојатно добар одзив меѓу интелектуалната публика во Македонија. Но, не се даваше многу често поради тоа до што доаѓаме повторно, а тоа е дека таа не може да биде хитпретстава и не може да ја следат сите видови публика. Но, јас сметам дека иако навидум нејасна, претставата ги задоволува критериумите за сите нивоа публика и секој може да го најде своето задоволство гледајќи ја. Точно е, по „Славија“, откако го зедовме Гран-прито за награда, поинакви се очите кон претставата, позаинтересирана е публиката, од една страна. Од друга страна, пак, веќе одиграв околу триесетина изведби на „Делириум за двајца“, многу надвор од куќата, но и внатре, зашто имаме разбирање со управата претставата да остане на репертоарот, зашто тоа е важно не само за екипата и за Куќата, туку воопшто и заради потребата од овој вид суштински текстови, со висока естетика, да бидат присутни на националните сцени. Секој добар познавач на театарот, куќата ја препознава по добрата класика.

СЦЕНА ОД „ЧЕКАЈЌИ ГО ГОДО“

• *Со оваа претстава одбележавте 20 години професионална театарска дејност. По толкав период, каков е Вашиот однос кон оваа уметност? Се сменило ли нешто? Можеби илузиите паднале, ама љубовта останала?*

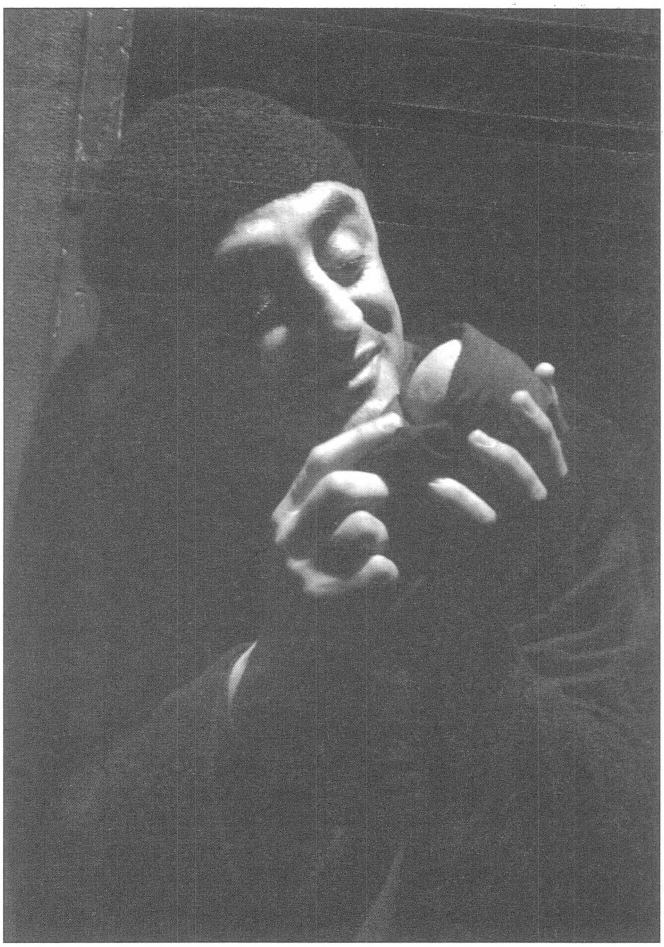
Па, да... (се смее). По 20 години професионална работа и 30 години интензивно играње в театар, секој ден, некако животот го гледам како да ми поминал во проби и експериментирања, во пронаоѓање нови начини како преку театарот да го пока-

жам она што длабоко во себе го носам како емоција и како разум. Но, и како разбирање на оваа, за мене суштинска професија, којашто ѝ дава голема радост на публиката, иако таа радост понекогаш е претворена во тага. Но, јас сум сè уште како дете на кое професијата му е игра. Дете во однос на радоста и во однос на стравот пред новото, зашто се обидувам во секоја претстава да бидам нешто ново, да не биде шаблон од нешто што мене ми е познато, зашто тоа некако не ми е интересно. Па, се обидувам да си играм со нов пристап, со ново гледање не само на текстот туку и на начинот на кој би се работел театарскиот проект, така што сè уште доаѓам на проби со голема возбуда и се враќам дома со мислата: „Аха, следната претстава ќе биде не само различна, туку и поинтензивна и поинвентивна.“

Се надевам дека со голема сериозност пристапувам кон мојата работа и дека публиката никогаш не е изневерена во очекувањата од она што треба да го види од мене, дека е полошо или е направено со помала почит од она што е прикажано порано.

• *Годината 2007 поминува и во знакот на една твоја друга, не помалку квалитетна улога. Тоа е Тартиф во истоименатa претстава, што со режисерот Владо Цветановски ја работевте во Штипскиот театар. Во ликот и воопшто во целата претстава се вметнати цитати од движењето „Ное словенише кунст“. Каде овде Вие ја пронајдовте инспирацијата за ликот?*

Тоа е една од навистина поинтересните претстави што сум ги работел во последниот период. Текстот Тартиф, на словенечкиот автор Андреј Розман, е напишан според Молиер, во режија на Владо Цветановски, а во изведба на Штипскиот театар.Таа претстава ќе ја запамтам, пред сè, по тоа што запознав еден прекрасен град кој ми бил на стотина километри од Скопје, а не сум го познавал добро. Во Штип запознав прекрасни луѓе коишто го сакаат театарот, ја сакаат уметноста, ми оставија впечаток на добронамерни луѓе, полни со желба за комуникација. Но „Тартиф“ ќе го запамтам по тоа што играв улога што се занимава со лицемерието на светот во кој живееме, со еден суров начин на постигнување големи трансформации за да може секој човек посебно да се обработи и да се уништи во јатката. Значи манипулација, хипокризија, омраза кон целото човештво, мизантропски концепт на разбирање на светот, воопшто, се особините на Тартиф. Значи, сè она лошо што го има еден човек како Тартиф во себе, јас се обидов преку сопствената негативна страна да го преточам во овој лик. Сето



ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ ВО „ТАРТИФ“

тоа го правев за време на големите Велигденски пости, а јас како верник постам веќе подолго време и секогаш со радост чекам кога ќе дојде тој период за испостување. Така што, тој личен конфликт што го имав, од една страна да најдам барем миг за испостување, се разбира не само преку храната туку и преку мислата, од друга страна работејќи го „Тартиф“ како опозит, некако дојдов во голем емотивен набој, некаков курцшлус настана пред премиерата, така што станав медиум низ кој поминаа сите можни сцили и харидби, на секаков план. И некако ме растурија за да можам повторно да се соземам и да ја одиграм премиерата, со неверојатна енергија.

„Тартиф“ имаше реплики на „Ное словенише кунст“, меѓу другото и затоа што текстот е пишуван во времето пред распадот на Југославија, кога словенечкото движење беше навистина моќно, тоа беше концепт, не беше само музика, туку цело уметничко движење коешто зборуваше за распадот на еден лажен систем и за влегувањето во нешто ново. Словенија помина низ тој процес, ние сè уште

ја држиме рачната кочница на тој процес наречен транзиција и мислам дека таа енергија што „Ное словенише кунст“ ја имаше, што за Словенија во овој миг е ретро, во Македонија сметам дека е исклучително важна, зашто ние тогаш имавме само одблесоци од желбата за движења, но такво движење кај нас воопшто не се случи. Затоа ние се обидовме преку театарска претстава да ставиме акцент на состојбата во којашто е пишуван текстот, бидејќи е словенечки, но, од друга страна, и огледало на актуелните македонски состојби. Тартиф како лик е препродавач на луѓе, кој подоцна станува препродавач на органи од човечкото тело, сопругата на Оргон ја уништува на секаков план, ќерката е навлечена на екстази, синот е растурен и психички и емотивно, така што се случува семејна дезинтеграција и деструкција. Со еден збор, тоа е претстава што во одреден период од мојот живот некако ми овозможи да одиграм еден клучен лик.

• *Сè игра ли уште?*

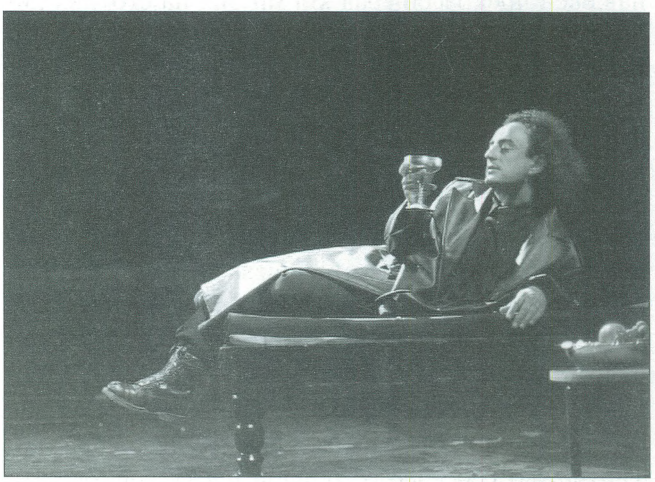
Па, не, не е на репертоарот. Тоа е проблемот, кога има ваков вид претстави кои што се фестивалски, куќата не може да собере публика. И покрај тоа што Штип е мал град, ние таму одиграв десет претстави за публиката. Според говорењето на управата, тоа е некаков просек на одиграни претстави за тој мал град, но сметам дека требаше да се стави акцент на поголема интернационална промоција на претставата, бидејќи ги имаше сите компоненти со коишто театарот чесно може да се претстави пред интернационалната публика.

• *Улогата на Тартиф, според покажаната највешта експресија, но и според тој внатрешен вриеж, некако ме потсети на улогата на Мефисто, што во деведесетите години на минатиот век ја работевте во Драмскиот театар, во претставата „Фауст“, работена според Гете и неколку други автори. Како Вие ја пронајдовте како актер, таа тенка граница меѓу Мефисто и Тартиф?*

Всушност секоја улога си влече одредени емоции или знаци од претходната. Зашто сепак актерот е еден човек кој има одреден став или мислење за одредена состојба. Мефисто и Тартиф, по својата суштина имаат и многу различни, но и многу допирни точки. Двата лика имаат потсмешлив однос кон човековата глупост, од една страна, а исто така се деструктивни. Но, Мефисто нема корист од уништувањето на човекот, тоа е неговата судбина, а Тартиф не само што тоа го прави по своја волја, туку и на свое огромно задоволство. Тоа би биле основните разлики меѓу нив. Ликовите се ставени во различни околности, токму заради тоа и пристапот кон нив беше различен, тоа беа наполно различно направени улоги и во различни периоди. Колку само време има поминато од едната до другата ролја?! Но, двата лика го носат симболот на уништувањето, т.е. тие се причинители за тоа уништување.

• *Негативните ликови не се непознаница во Вашата кариера. Ги има повеќе. Можеби е фраза да се рече дека тие се потешки и поинтересни за толкување од позитивните, но што би кажале Вие од Вашето досегашно искуство ?*

Па, точно е дека (се смее). Со еден мој колега зборувавме дека можеби не е лошо да се работи Отело. Тој вели дека не би сакал да го игра Отело, кој е позитивен лик зашто не вреди многу. Јас, да, можеби би го играл Јаго, во тој контекст. Тоа е еден од полошите ликови, негативни, но од друга страна тој вид актерски ролји се подложни на поголема актерска манифестација. Со нив може многу повеќе да се работи, да се влечат најразлични линии во ликот. Но тоа не е баш така зашто со секој лик може да се направи сешто. Меѓутоа, факт е дека сум го играл Мефисто, а не Фауст, исто така сум ги играл, Калигула, Тартиф, но сум го играл и духот Ариел, којшто е симбол на слободата, или пак сум бил Интелектуалецот во „Емигранти“, кој само навидум е многу лош, но тој е преполн со љубов. Или сум го играл Соколот како метафора за слободата, во „Подземна република“. Добрината не мора секогаш да биде прикажана преку лик или карактер кој секогаш е позитивен на сцената. Едноставно,



ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ КАКО КАЛИГУЛА

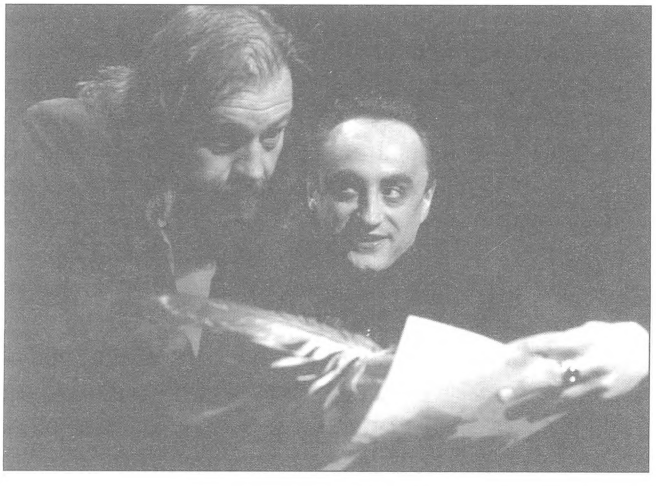
мојата одбрана на Калигула беше во однос на логичното однесување на еден тажен човек. Тоа беше мојата линија на играње на тој лик, за разлика од фактите на историчарите кои би кажале дека Калигула бил најсуровиот император, во чие време се случиле најголемите колежи во човештвото.

• *Како се чистите како актер, и воопшто како човек, од нашето мефистофеловско секојдневие?*

Само со убавината од играњето на сцена, нема друго. Друго не постои. Што било да работам, јас пред сè сум човек, кој се занимава и со други нешта. Но, сè што правам во животот, правам за да можам да дојдам во осум часот навечер и да одиграм претстава. Ништо друго не е важно. Тоа е мигот кога сè она што сум го собрал во себе како негативна енергија, како радост, како начин на мислење, како перцепција на она што се случува околу мене, како однос кон секојдневието, низ споделувањето со актерите на сцената и со публиката, ме прави радосен. Тоа е мојот филтер, мојот начин како она што е негативно да го исфрлам, а она што е позитивно да го споделам со некого за да можам да почувствувам дека јас сум, дека постојам, само и единствено во осум часот навечер, кога започнувам со претставата.

• *Вие сте театарски посветеник, потврден со награди и признанија. Но, Ве нема многу во МНТ, во матичната куќа. Дали не Ве бараат толку често за улоги, или Вие бирате што ќе играте?*

Веројатно има по нешто од двете работи. Значи, не би сакал ниту да обвинувам други, ниту себеси, но факт е дека никогаш не сум работел повеќе од два проекта годишно во мојата досегашна кариера. Некогаш можеби се случувале и три улоги годишно, но тоа навистина било ретко, затоа што сметам дека е невозможно актерот да работи повеќе од три улоги а при тоа да покаже сериозен пристап кон ролјите и да има доволно време да посвети на одредена улога. Ако се влегува од улога во улога. и тоа без концепт, тогаш неминовно е да се влезе во шема што е непродуктивна, или во шаблони кои потоа тешко се искоренуваат и никому ништо не значат. Така ќе се појави еден актер кој, бидејќи нема време сериозно да се посвети на својата улога, ќе биде ист и сè помалку и помалку ќе праќа вистинска енергија кон публиката. Но, ако се посветува толку многу искрено на претставите (зборува за големите улоги во нив н.з.), тогаш ќе влезе во лудило. Ние и така и вака сме навлезени во лудило, но може навистина да се допре до него затоа што границата е мала. Мојот професор по психијатрија, покојниот Миодраг Мицев, кој го обожував, велеше дека нашата професија е опасна и дека мораме да бидеме многу внимателни во однос на третманот кон неа и искрени кон тоа што го правиме, затоа што или сме или не сме, вистински актери. Ако сме, тогаш треба да бидеме внимателни, ако не сме, тогаш може да одиграме и по 10 ролји годишно и не е никаков проблем.



СЦЕНА ОД „МЕФИСТО“

• *Припаѓате на генерација актери која вкуси од поранешниот југословенски театарски простор. Во тие рамки, дали можеби се чувствувате по малку тесно во нашиве омеѓени граници? Еве, имаме 11 професионални театри во земјава, а свесни сме дека секаде и не се игра, така што просторот е клаустрофобичен. Или Вам, едноставно, полето за дејствување Ви е широко?*

Не е широко полето, не, не, не! Не само што се чувствувам клаустрофобично, туку ние си живееме со таа клаустрофобија и тоа ни е пријатно. Ние всушност не знаеме поинаку. Ние немаме друга опција. Нашата опција е Македонија, со 11 професионални театри кои работат сè и сешто. Во нашите матични театарски куќи, каде што работиме, треба да сме среќни ако дојде добра претстава и ако одиграме добра улога. Од друга страна, ние професионално сме лимитирани и со јазикот. Македонски јазик зборуваат на оваа почва милион и осумстотини илјади луѓе, а можеби и помалку. Во дијаспората, да речеме, уште толку. И толку! А ние, актерите, сме врзани со јазикот. Еве, да речеме, можеби ќе се направи по некоја кореодрама, но тоа ништо не значи. Можеби ќе можеме да играме по некој збор и на бугарски, српски, хрватски или на босански и толку. Заради тоа зборувам дека е важно, ние овде, во

нашата мала и убава земја, во нашите театри што државата на овој или оној начин ги субвенционира, да играме вистински проекти, суштински за нас, а потоа да излегуваме и да ги покажуваме тие претстави во светските метрополи пред различни култури, за да покажеме кои сме, што сме и што работиме. Се покажало досега, кога излегуваме надвор од Македонија, со вистинска претстава, не само што ги собираме сите награди, туку и оставаме впечаток на исклучително сериозен театар во сериозна земја, каде што се негува културата, развиена во секој сегмент. Постојат луѓе кои имаат специфичен однос кон својата уметност, кон својата земја и кон својот јазик, се разбира. Значи, моето чувство на клаустрофобија е поради нашата неприсутност во доволна мера на големите светски сцени, на фестивалите во Авињон, Единбург, Москва или во Берлин.

• *Дали подготвувате нешто ново, сега?*

Еве, во овој момент работам нова претстава, јас ја продуцирам преку мојот театар „Квартет", што го обновив. Се работи за истражувачка претстава и се разбира МНТ сердно ми ги отвори вратите за да можам да го реализирам овој проект. Премиерата би требало да биде во декември, сега сме на средината од процесот. Се вика „Електроенцефалограм" и ќе го прикажува електронскиот запис на мозокот на еден актер. Во претставата е вклучена поголема група млади луѓе. Но тоа ќе биде некаков вид монодрамски проект низ мојата актерска експресија на компилација од монолози, земени од ролјите што ги имам работено од големите автори,

ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ ВО „ХАМЛЕТ"

СЦЕНА ОД „КВАРТЕТ"

ставени во концепт во кој монолозите можат меѓу себе да комуницираат. Тука се Шекспир, Ками, Бихнер, Плевнеш, Стефановски, делови од Метерлинг и други автори. На претставата работат млади луѓе од различни профили, актери, сценографи, дизајнери, музичари, куратори, секој од свој аспект, ќе се обиде од овој проект да промовира некакво свое гледање на театарот.

• *Како професор на новата академија ECPA, на што најмногу инсистирате при едукацијата на првата генерација студенти?*

Тие се интересни млади луѓе кои имаат неверојатна желба да се занимаваат со театар и да бидат актери. Јас ќе се обидам сè она што го имам како знаење, како техника на работа, како акал, да им го пренесам на децата. Но, важно е да се биде чесен кон себеси во професионална смисла. Без доволна доза на ентузијазам, на сериозност, одговорност и макотрпна работа, невозможно е човек да се занимава со оваа професија. Таа бара повеќе откажување отколку што нуди добивка. За тоа треба да се биде свесен во секој миг, доколку некој сериозно сака да биде актер. Но тие млади луѓе ми даваат надеж дека сèуште постојат луѓе на кои духовното им е важно во оваа ера на парите, на материјалното, каде што ниеден разговор не почнува, без парите да бидат тема.

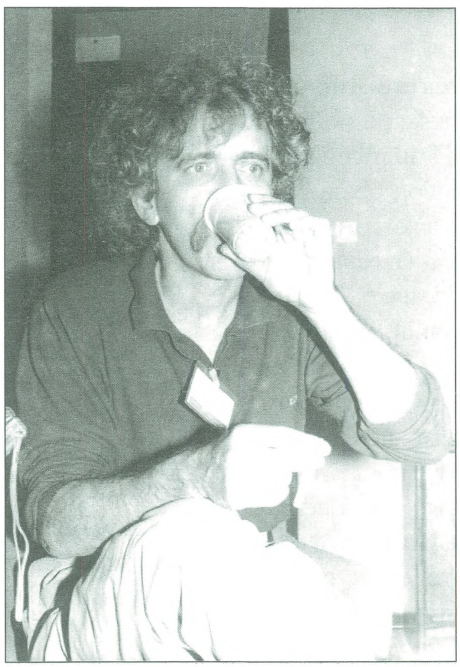
• *За да стигнат до големиот актерски профил на Ристо Шишков, можеби?*

Точно. Ристо Шишков, всушност ни покажа дека не е важно времето во кое се живее, туку односот кон професијата, тој импулс, тоа жарче што гори во стомакот. Ако гори може човек да изгори со него, но тоа жарче остава неизбришлива трага.

Иван Дојовски во разговор со

Владимир Милчин: Сè што се обидуваме да направиме во театарот е, во крајна линија, прашање на етиката

Во 2005 година, во едно пеколно августовско попладне во Скопје, пријателски разговарав со режисерот Владимир Милчин со цел да добијам изворни податоци, бидејќи за него требаше да пишувам лексикографски текст. Како поминаа долгите часови снимени на лента – не знам. И текстот, од други, неминовни причини, никогаш не го напишав. Меѓутоа, сега гледам дека, и покрај мојата првична намера, разговорот се претворил во запис за една неверојатно возбудлива животна и творечка приказна. Што е уште позначајно, мислам дека и самиот Владимир Милчин овде за првпат открива детали што никогаш не ги споменал. Ова е разговор за опсесиите од детството, за македонските работи, за парчиња од историјата на македонскиот театар, за правењето политички театар, за интелектуалните превирање во втората половина на 20 век и, конечно, за достоинството во време на историски бури.



• Најпрво би сакал да те замолам за неколку основни податоци за твоето раѓање. Навраќајќи се на детството и на семејните околности, како би го опишал амбиентот во кој си израснал? Каква била врската со театарот уште од тие рани години?

Роден сум во Скопје на 29. 04. 1947 година, во истата куќа во која и денес живеам, само на друг кат – еден погоре. Тоа е куќа во центарот на градот, изградена од прадедо ми по мајчина линија. Фамилијата на мајка ми е од Дебар, прадедо ми бил некаков претприемач – градежник, така што куќата е мошне солидно изградена и го издржа земјотресот. Добар дел од детството, практично, го поминав во Прилеп, кај баба ми и дедо ми, и тоа поради две причини: прво, мајка ми студираше, а второ, јас многу ја сакав слободата што ја имав кај баба ми и дедо ми во Прилеп. Таа беше многу поголема отколку овде во Скопје и, воопшто, беше повозбудливо, така што летните распусти главно ги поминував во Прилеп, со исклучок на оној период кога одев на одмор со мајка ми и татко ми. Колку јас што можам да одам назад, колку што ме служи меморијата, се сеќавам дека некои од тие лета сум ги поминувал во Горица, охридска Горица, каде што театарот го поминуваше летото. Тогаш имаше еден хангар, не знам дали постои сега, и таму се подготвуваа и играа претстави, говорам за периодот таму

МИЛКА МИЛЧИНОВА (ПРВА ОДЛЕВО, АКТЕРКА ВО ТЕАТАРСКИТЕ ТРУПИ НА ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ), СТЕВА (ВО СРЕДИНАТА, БАБА НА ВЛАДИМИР ПО ТАТКО) И ВЛАДИМИР МИЛЧИН (ВО СКОПЈЕ, ВО ШЕЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ)

негде во втората половина на 1950-тата. Всушност, моето паметење оди негде до 1952.

• Кога велиш театарот, на кој театар мислиш?

Мислам на МНТ, иако сега веќе не можам да се сетам дали тогаш се викаше МНТ или се викаше Народен театар – Скопје. (Еден период беше МНТ, па потоа беше Народен театар – Скопје, па потоа се враќа називот МНТ.) Значи, говорам за театарот во кој беа Цувалековски, Ќостаров, Прличко, Тодорче Николовски, стариот мој [Илија Милчин], Мери Бошкова, Цветанка Јакимовска. Ако не се лажам, претставата *Ноќ спротиу Водици* беше подготвувана таму, во Горица. Ми текнува, на пример, дека инспициентот на театарот, сопруг на Цветанка Јакимовска, имаше нешто што е веројатно моја прва меморија за некаква кампинг куќичка што тие си ја поставуваа секоја година, а во која се спиеше. Кај она што денес е хотел „Парк" имаше некакви ниски приземни долги куќи, во кои беше ресторанот во кој се јадеше. Тоа, значи, е моето прво сеќавање за театар.

• Што останало во сеќавање од твоите прилепски лета во куќата на баба ти и дедо ти?

Таа се наоѓаше на онаа улица што кога се влегува во Прилеп од Скопје води право, во непосредна близина на театарот. Кога таа куќа ја урнаа, всушност, ја пробија таа права улица. Покрај во куќата, дедо ми и баба ми живееја и во нешто што го викавме мудбак, некаква помошна куќичка во дворот, кај што имаа две сопчиња, некакво мало магацинче и примитивен тоалет – она што го викавме ние нужник. Во таа втора соба имаше разни чуда што мене ми го привлекуваа вниманието. Се сеќавам дека многу ме привлекуваа, иако најпрвин не знаев што е тоа, некои предмети изработени од мониста, имаше две-три чантички од мониста, па потоа имаше еден дел, не знам како се вика, од наргиле – џевка, тој беше во футрола од мониста, извезено, со некакви еленчиња... На нив имаше иницијали „Г.М. '902". Подоцна дознав дека тоа биле предмети што Глигор Милчин (значи, чичко на Илија, односно брат на дедо ми Коста) ги везел кога бил затворен во Беаскуле во 1902 година. Тој Глигор е еден од терористите со педигре на ВМРО, тој е човек што го има организирано атентатот на Жика Лазиќ, шефот на српската полиција од дваесеттите години. Јас не го паметам, бидејќи умрел 1947 од чир, кога јас сум се родил. Но, тоа беше мојот прв контакт со историјата, која на некој начин останува и понатаму опсесија.

• Покрај предметите на Глигор Милчин, што уште беше интересно во таа куќа?

Тоа беа книгите, кои имаа нагорени рабови и главно беа на бугарски. Јас и ден денес имам едно издание на *Агамемнон* од Есхил нагорено. Подоцна дознав дека целата библиотека, речиси целата, била изгорена, запалена по атентатот на Жика Лазиќ. Кога Глигор Милчин бил уапсен, уапсени биле и други членови на фамилијата, двете негови сестри и други... Па така, баба ми Стева, мајката на Илија, од страв од претресите сè што имала запалила. Очигледно, некои книги огнот не ги дофатил. Тие неколку книги што преживеале ги имам и ден денес. Имам еден речник што е интересен, тоа е германско-бугарски речник што му припаѓал на Пере Тошев. Всушност, еден човек од фамилијата на Пере Тошев, негов братучед, бил оженет со сестра на баба ми што се омажила во Битола и така е дојден тој речник.

• Дали Прилеп од тоа време го паметиш по театарот?

Со Прилеп не е толку врзано моето сеќавање за театарот, ами едно летно кино во дворот на театарот. Јас бев постојан посетител, ме пуштаа без пари. Матно ми е, на пример, сеќавањето на едно гостување на театарот од Скопје во Прилеп, кога го играа *Отело*. Јас и многу малку сум можел да разберам од сето тоа. Имам некоја матна слика за претставата, но знам дека татко ми Илија го играше Јаго.

• А театарот во Скопје добро го паметиш?

Зградата на театарот во Скопје ми беше кошмар, затоа што (пак од истата причина, студиите по

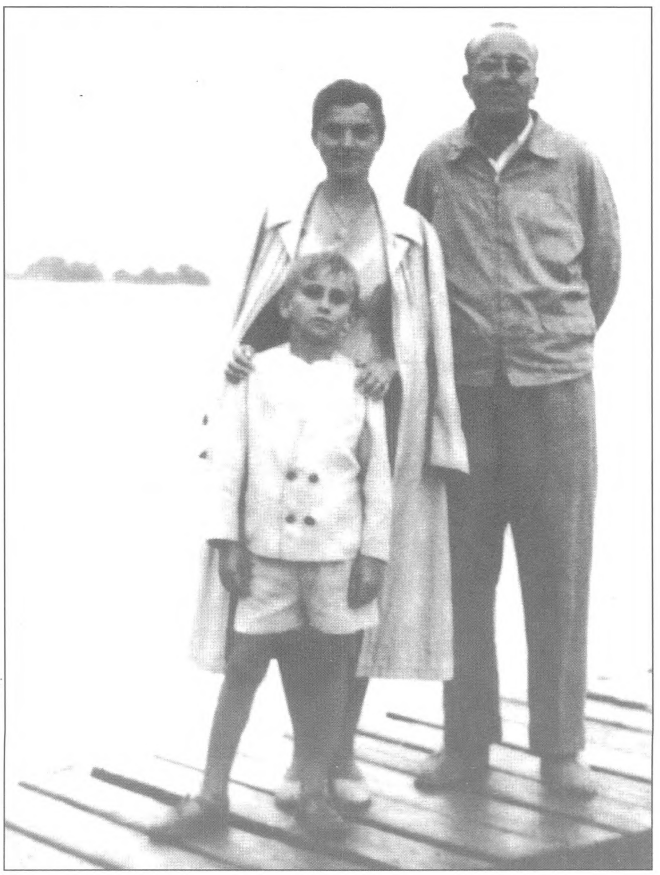
медицина на мајка ми) често се случуваше Илија да ме собере и да ме однесе таму додека тој диктираше некој превод. И јас со саати клечев таму, некогаш читав нешто, главно ми беше здодевно и тоа го чувствував како страшно ограничување на мојата слобода. Паметам како ѝ диктираше на Иванка Матвеева, секретарката и дактилографка, кога правеше редакција на *Црнила* на Чашуле, текст што потоа и го режираше. Тогаш немаше ни гештетнери, ни копир апарати, па текстовите се умножуваа дактилографски.

• Дали Илија Милчин те земал да присуствуваш и во процесот на работа, додека подготвувал претстава?

Не, не, на такво нешто не се сеќавам воопшто. Но, ме оставаше да гледам претстави, имаше една службена ложа, десно од сцената. Се сеќавам, на пример, на *Сомнително лице*. Во тие години, негде до 13–14-годишна возраст, она што го гледав тука, во театарот, не предизвикуваше во мене ништо посебно.

• Во време на формирањето афинитети, да речеме во средношколските години, дали татко ти или некој друг имал директно влијание или насочување да се свртиш кон светот на творештвото?

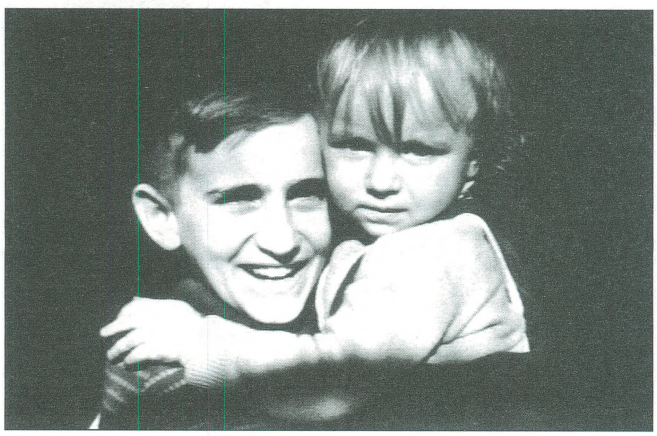
Илија беше стриктно против тоа да се занимавам со театар, мислам дека правеше сè да ме насочи кон варијанта „А“ – медицина, бидејќи според Илија и во конц-логорите лекарите одат последни во гасни комори. Варијанта „Б“ беше право, тоа го земаше како помало зло од театарот. Всушност, тоа е неговата приказна: прво Илија има завршено право, а потоа се ориентирал кон театарот. Сепак, ми се чини дека Илија направи една кардинална грешка, а тоа беше кога по негова иницијатива јас почнав да снимам детска радиодрама, негде на 14-годишна возраст, во зградата на старото Радио Скопје. Радиодрама тогаш уште се снимаше без монтажа, така што во леген се правеа звуци на вода, па имаше кутии со чакал... Бидејќи немаше снимени ефекти, се мораше да се прави. Така, се случуваше радиодрами да се снимаат по дванаесет саати, што од денешна гледна точка е претпотопска работа. Но во моето насочување, кога веќе бев на 15-годишна возраст, битна улога одигра Миодраг Шаурек. Тој штотуку се врати од Полска, таму беше на специјализација за куклен театар или радиотеатар, не знам. Тој правеше една радиодрама, не можам да се сетам веќе на насловот, за две деца што настрадуваат при чепкање мини. Тие две деца ги игравме јас и Наум Пановски. Најголем дел од радиодрамата се случуваше во состојба по експлозијата од која децата се повредени, тоа се некакви кошмари и, така, целата драма требаше да биде правена во ехо. Бидејќи е тоа многу тешко, Шаурек бараше да говориме развлечено. Се снимаше така што двајцата лежевме помешечки, текстовите ги имавме пред нас, тука беа микрофоните и тоа беше два дена снимање. Зошто го спомнувам ова? Мислам дека тоа беше добра радиодрама, а Наум и јас добивме награди на тогашниот Југословенски фестивал на радиодрамата, кој се одржуваше во Блед (потоа го префрлија во Порторож). Битно е ова бидејќи потоа, значи летото 1963, кога се случи земјотресот, а јас имав 16 години, ние бевме во Ичиќи, недалеку од Опатија, таму имаше некаква државна вила, а во дворот имаше и камп куќички во кои Социјалното испраќаше на летување деца без родители од Македонија. Ние од детската радиодрама не добивавме хонорари, но како награда не испраќаа на летување. Така, нас таму не затекна земјотресот. Таму беше Љупка Димитровска со една



ИЛИЈА МИЛЧИН (ОДДЕСНО) СО СОПРУГАТА ДАНИЦА И СИНОТ ВЛАДИМИР (ОХРИД, 1957)

детска радиодрама, новинарот Мирче Томовски, па Коле Ангеловски, Дади Ангеловски, Зафир Хаџиманов (иако тие беа постари, мислам дека Коле и Зафир беа матуранти), Виолета Џолева, Кире Печијаревски... Кога удри земјотресот, петти–шести ден беше како бевме стигнати таму, нас не задржаа таму до август. Илија ми пиша една картичка да одлучам каде ќе одам, бидејќи во Скопје не можеше да се живее, куќата требаше да се санира. Имав две варијанти, едната беше да одам во Прилеп, кај баба ми и дедо ми, која веднаш ме воодушеви, а втората беше да одам во Прага, кај што тетин ми, сопруг на сестра на мајка ми, Трајко Липковски, беше советник за култура во југословенската амбасада, но за мене тоа беше страшно. Чехословачка, Советски Сојуз, блокови, којзнае како се живее и веднаш реков: не одам. Меѓутоа, Шаурек, кој беше шеф на детската радио драма, ме зеде настрана и ме испита, и ме напрај попара, и ми објасни дека ако сакам нешто сериозно во животот, тогаш треба да видам како изгледа таа култура. Речиси сосила ме натовари на воз во Риека и ме испрати во Белград, кај што ме пречека Илија, ми купи чифт фармерки во некој комисион, еден костум и еден чифт чевли, ме качи на воз и ме испрати во Прага. Така, всушност, кога бев втора година гимназија, почнав да учам во Прага. И тогаш открив дека театарот може да биде и нешто друго.

• Јас би се вратил малку подоцна на тој дел. Да го продолжиме твоето кажување за семејните околности. Милчиновци имаат не само историја во револуционерната борба, туку и своевидна театарска историја. Семејството дало неколку личности што учествувале во почетоците на современиот македонски театар.

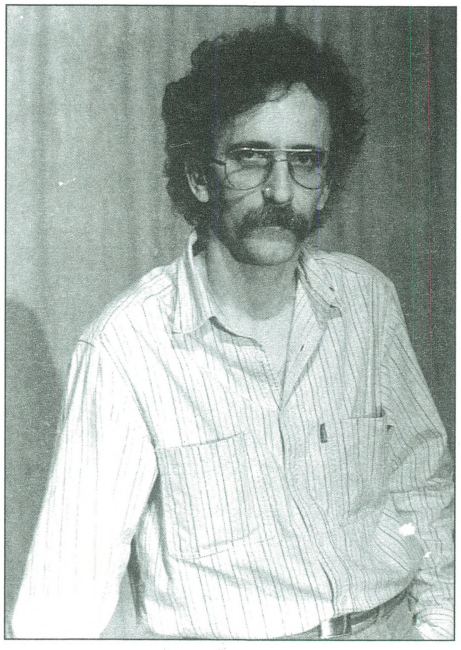


ВЛАДИМИР МИЛЧИН СО БРАТ МУ БОЈАН ВО 1960 ГОДИНА

Не можам да се сетам за кои години се работи, ама од време на време кај нас дома доаѓаа театарски луѓе. Иако нема врска со фамилијата Милчиновци, се сеќавам дека дома доаѓале Раша Плаовиќ, но и идниот мој професор Хуго Клајн, кој во Скопје ја режираше претставата *Бунтот на бродот Кејн* кога јас сум бил детиште. Се сеќавам дека тогаш мајка ми имаше трема, вечера се нарачуваше, а тоа не се години кога имаше многу избор. Во тие години дома беше споменат и Чернодрински, ама не можам да се сетам дали тоа беше врзано со негово доаѓање или само поради писмената комуникација меѓу Илија и него. Мислам дека се однесуваше на неговото доаѓање. Знам дека често се спомнуваше Милка Милчинова, која живееше во Скопје, се спомнуваше Владо Милчинов, брат на дедо ми Коста, кој бил дел од групата на Чернодрински и го играл Осман-бег во првата изведба на *Македонска крвава свадба*. Меѓутоа, ќе дојдам до тоа кога ќе зборувам за моментот на првото патување за Софија. Илија имаше отпор, имаше всушност страв да патува во Бугарија, бидејќи беше на списокот на обвинети како „Титови шпиони“ во процесот против Трајчо Костов, поради основањето на театарот во Горна Џумаја. Илија имаше страв дека ако оди во Бугарија нешто ќе му направат, па таа гранка од фамилијата, потомството на Владо, не се споменуваше. Немавме тогаш директен контакт со нив, освен со еден од синовите на Владо Милчинов, Александар Милчинов, кој живееше во Виена и беше оперски пејач во камерната опера во Виена - прилично котирано име, таму имаше своја школа за пејачи. Него јас го сретнав летото 1965 кога со Илија отидовме до Виена, се сеќавам дека се стаписав кога нè пречека на станица со БМВ, тоа беше некоја страшна лимузина, а Илија возеше москвич караван. Жена му на Александар Милчинов имаше своја огромна парфимерија во центарот на Виена. Тоа сето ми беше незамисливо. Со него Илија одржуваше контакти. Александар Милчинов гостуваше во Скопје во *Отело* на Верди. Тоа е веројатно негде 1966 и 1967 година, тогаш и нешто подразбирав. Александар Милчинов беше една маркантна фигура, богат глас и тоа ми остави впечаток. Тој имаше син што живееше во Софија и се викаше Бојан, но не контактираше со него воопшто. Карактеристично за овој Милчинов беше тоа дека презимето му се пишуваше прилично комплицирано – завршуваше со две „фф“, германизирано „тцх“ и сл. Милка ја видов 1965, ми се чини во Софија, кога најпосле Илија се реши да појдеме во Софија.

• Тоа беше приватно патување?

Приватно одење беше, фамилијарно, оти Илија имаше и други роднини; две сестри и баба ми Стева беа мажени во Софија. На својот тетин, кој беше Бугарин, оженет за Спасија, тетка на Илија, стариот мој му должеше многу со оглед на тоа дека тој Петар го предупредил дека ќе излезе резолуцијата на Информбирото, дека треба да бега, така што Илија, благодарение на предупредувањето на тој човек, кој очигледно бил поставен повисоко во хиерархијата на КПБ, се спасил и не му се случи да биде затворен како што им се случи на некои од другите што беа испратени во културно-просветни мисии во Пиринска Македонија. Тој театарски аспект на линијата на Владо Милчинов ми беше малку познат, вака низ муабети, низ оваа посета, но тоа се уште тогаш и не ми значеше.



• Значи, тоа не било прашање на семејно влијание?

Не, не воопшто. Илија намерно тие работи не ги отвораше премногу. Како што реков, од аспект на неговите намери, тој направи прва грешка кога ме вклучи во детската радиодрама, а втора грешка кога ме прати во Прага.

• Добро, тогаш ајде да отидеме во Прага. Што се случи таму, што можеше да откриеш, како се развиваше твојот афинитет?

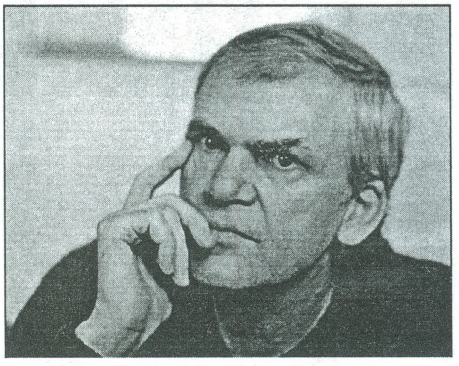
Трајко Липковски, покрај тоа што беше советник за култура на југословенската амбасада, беше и исклучително динамична личност. Велам беше, бидејќи е веќе покоен. Љубопитна личност беше, човек што не мирува. Еден викенд немаше а ние да не одиме, да не акаме по некакви археолошки локалитети, замоци итн. Тој имаше исклучително чувство за културно наследство и сакаше да види се. Тоа едноставно го разбуди апетитот кај мене. Галерии, изложби, толку колку што имаше таму... Постарата културна традиција не беше уништена и можев да ја видам. Бидејќи беше советник за култура, Трајко Липковски можеше да добие и билети за претстави, за премиери, а добиваше и покани. Благодарение на тоа, јас прво го открив светот на мали театри. Тогаш во Прага постоеше нешто што се викаше *Семафор - седум мали форми*, тоа беше здружение на мали театри на кабареа, сатира, пантомима. Ладислав Фијалка, на пример, прочуениот светски пантомимичар, беше еден од таа врвна серија. Постоеше и театар-кабаре што се викаше *Семафор*. Две исклучителни личности беа активни во тоа време: Јиржи Сух и Јиржи Шлитер. Последниов се самоуби 1968 година, кога Русите влегоа во Чехословачка, а Сух е се уште жив. Во Прага открив десетина театри што негуваа потполно друг вид комуникација со публиката, директна комуникација во мали простори, кои беа простори на слобода, зашто во нив се кажуваа работи што не можеа да се кажат во големите медиуми. Телевизијата и радиото беа под строга цензура, весниците исто така. Значи, единствениот простор на слобода беа тие мали театри. Подоцна ќе се појави Чиноферни клуб, кој беше исклучително важен и во кој режираа главно филмски режисери, луѓе што ја направија онаа прочуена „пражка школа“: да го споменам Јиржи Менцел, малку подоцна се појави Крејча. И во некои од големите театри имаше возбудливи настани, особено претставите што ги режираше Алфред Радок. Тој е малку познат надвор од Чехословачка, иако Крејча, всушност, не ќе беше можен без него. Сето тоа беше сосем различно од она што го знаев за театарот од кај нас. Прво, еден дијапазон на жанрови и на форми; второ, сосем поинаква социјална и политичка улога на театарот. Кон тоа мора да додадам уште нешто. Една од исклучителните работи што ми се случи таму, не е поврзана со театарот, ами со појавата на Битлси. Се сеќавам дека ја имав привилегијата да бидам информиран за се што се случува и ништо не пропуштав. Има две објаснувања, едното беше ова поради тетин ми, а второто беа бајадерите на „Краш“. Книгите се печатеа во многу мали тиражи ако се погледне бројот на читателска публика, па се случуваше Чесите да чекаат цела ноќ за да добијат, да речеме, книга на Храбал. Бајадерите вршеа работа, со кило бајадери јас можев да го поткупам шефот на книжарницата, кој ми ги чуваше под маса книгите што

претходно ќе му ги нарачав, бидејќи таму се знаеше кога излегуваат книгите, имаше најави.

Тоа го практикував и за настани за кои тетин ми евентуално не можеше да добие карти. На пример, само една вечер се даваше филмот *A Hard Days Night,* првиот филм на Битлси, па за таа вечер бајадерите завршија работа. Бајадерите ги отвораа сите врати во Прага.

• На кој начин ги доживеа интелектуалните и политички превирања во Прага?

Во тоа време во Прага веќе се случуваа тумбања во политичкиот и културниот живот. Тогаш се одржа – на тоа имав можност да присуствувам –конференција посветена на Кафка, на која беа Макс Бротник и Сартр, а организатор беше Сојузот на писателите на Чехословачка, чиј претседател тогаш, како и во времето на Дубчек, беше Едуард Голдштикер. Основна поента на конференцијата беше деконструкција, демонтажа на соц-реализмот. Тогаш открив дека тие имаа силна линија на надреализам во нивната литература, дека во дваесеттите години имаа мислители како Карл Тајге, чии дела ќе бидат откритие и ќе играат битна улога во либерализацијата што ќе се случи подоцна и во време на Прашката пролет, па и кај нас. Да споменам и две важни списанија: *Литерални новини* беше орган на писателите на Чехословачка, а главниот уредник на *Пламен* се викаше Душан Карпатски, кој на чешки ги преведе балладите на Крлежа, беше познат како крлежијанец и во неговото формирање очигледна беше улогата на Крлежа и годините и темите од познатите спорови на книжевната левица. *Пламен* беше месечник, кој за мене сè уште е модел за тоа како треба да се прави списание за општествени и културни прашања. Списанието уште тогаш одеше на тематско обликување и постојано ги подготвуваше темите. Душанка Паџкич често беше гостин кај нас дома, бидејќи една од должностите на советникот за култура беше да одржува релации со истакнати луѓе. Паметам дека дома кај нас на вечера се појави Милан Кундера, тоа тогаш сè уште не ми беше многу битно, допрва почнував да ги читам тие луѓе што се појавуваа: Милан Кундера, Павел Кохот, Форман по првиот негов филм *Аудиција*, па дел од луѓето од филмот, театарот, литературата, како и сликари чии имиња подоцна ќе се прочујат уште повеќе. Сите нив имав можност да ги запознам и да ги чујам директно. Покрај тоа, тетин ми Трајко, не знам дали тоа беше само за да ги намали своите обврски или на тој начин ме тераше повеќе да го научам јазикот, бараше од мене да му правам преглед на тоа што пишуваат списанијата. А имаше разноразни списанија од областа на културата, уметноста и општествените прашања, така што јас сакал-нејќел морав да читам, да следам што се случува. Тоа навистина беше општество што веќе вибрираше. Возбудливо беше откритието дека, без оглед на сталинистичкиот режим, во дел од културата тие успеваа да ја одржат меморијата на Чехословачка од пред Втората светска војна, која била една од најразвиените, најнапредни држави во Европа. Откривањето на тој континуитет, фактот дека не заборавале што имало претходно и се надоврзат на тоа, за мене беше исклучителна лекција, која се уште ја памтам.



МИЛАН КУНДЕРА

• За кој период, прецизно, зборуваме?

Сега зборуваме за 1963 и есента 1964, јас таму завршив втора година гимназија и ја почнав третата, а потоа се вратив овде, со тоа што во есента 1965 со Илија отидовме заедно. Илија не беше бил никогаш во Прага и Трајко го покани и организира да гледаме цела серија претстави.

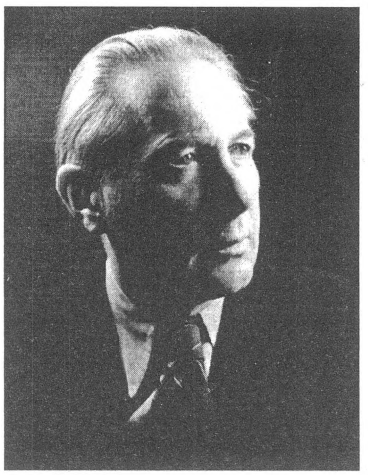
Тогаш ја видов *Ромео и Џулиета* на Крејча, со една фантастична сценографија на Јозеф Свобода, кој после стана светска марка. Ја видов и претставата на Радок *Игра на љубовта и смртта*. Веќе беше почитуван на големо оној специфичен облик на комбинација на филм и театар *Латерна магица*. Се гледаше дека тоа расте и зрее, меѓутоа веќе јас сум назад во Скопје.

• Како продолжува твоето формално образование?

Гимназија завршив во Скопје, а потоа се запишав на Белградската академија за театар, филм и радиотелевизија. Имав среќа да бидам во класата на Хуго Клајн.

• Кои личности од универзитетските години ги сметаш за влијателни во поглед на твоето подоцнежно театарско искуство?

Што се однесува до факултетот, Хуго Клајн е битен, а битен е и професорот по историја на драма и театар Станислав Баиќ, кој со толкава страст ја работеше својата работа што во мене отвори огромен апетит и љубопитност. Постојано се потсетував на неговата реченица: „Доколку помислите дека вие сте прв што прави нешто во театарот, запрете за момент, оти најверојатно се работи за тоа дека не знаете што е претходно веќе направено". Трет човек што е битен на самиот факултет е Душан Стојановиќ, кој не ми предаваше театар, туку теорија на филм. Меѓутоа, неговиот начин на мислење, аналитичноста, беше нешто фасцинантно. Четвртиот човек, кој нема директна врска со факултетот, е Бојан Ступица, со кого имав привилегија неколку месеци да поминам интензивно, секој ден. Да не умреше Бојан, јас најверојатно ќе останев во Белград. Кога завршив трета година, тој ме повика кај него да работам како негов асистент, тогаш се подготвуваше за две претстави: *Варвари* на Горки и *Кориолан* на Шекспир. Тој од мене бараше да му направам штрихови, па кога му ги однесов штриховите на *Варвари*, се воодушеви. Во меѓувреме го фати болеста, зеде да работи некои полесни работи и јас веќе изгубив интерес. Во секој случај тоа беше личност од формат!



ХУГО КЛАЈН

• Колку ти беа познати или достапни руските театарски достигнувања во тоа време?

Јас претходно работев како режисер во Југословенско драмско позориште, кај Мирослав Беловиќ, кој имаше студирано во Русија, во Советскиот Сојуз. Тој ми ја поттикна љубопитноста за театарот на Мејерхољд и Вахтангов, кои јас веќе ги бев открил во библиотеката на Илија, иако таа беше прилично несредена. Најдов постари изданија на руски, кои Илија ги купил кога бил на ГИТИС. (Разбирав руски, го учев во Прага.) Станав дополнително љубопитен кога видов фотографија од Мејерхољд, Вахтангов... А Беловиќ тоа чувство го доразви; од него, на пример, дома имам две подарени книги за Мејерхољд... Сето тоа стана точка на постојано навраќање, крајно инспиративна за мене. Реконструираната претстава на Вахтангов ја видов во Југословенско драмско позориште, а претставата *Сина птица* на Станиславски во МХАТ, реконструирана, одржана со децении, со која открив дека она што јас го слушав за Станиславски не одговара на она што Станиславски бил. Сфатив дека тој како режисер не може да се ограничи на реализам или натурализам, туку, напротив, дека неговиот метод е податлив за разни видови театар, не само за реалистичен и натуралистичен.

БОЈАН СТУПИЦА

• Со тоа доаѓаме до многу важно прашање. Спомна неколку значајни имиња, кои воведуваат методи и теориски концепции за театарот, како и за актерската игра посебно. Мејерхољд, Станиславски и други ги изучуваше на факултетот во Белград. Но, дали таму доминираше еден метод или се реципираа повеќе од тие, тогаш веќе актуелни, теории? И како тоа ви беше пренесено од Хуго Клајн?

Во врска со тоа, треба да се има предвид една нова димензија. Јас ја имав среќата да почнам да студирам во Белград, а набргу потоа да се појави БИТЕФ. Траиловиќ и Јован Ќирилов го започнаа овој фестивал, кој беше место на задоволување на два апетита. Прво, БИТЕФ овозможуваше да видиме автентични облици на неевропски традиционален театар (катакали, на пример), а од друга страна овозможуваше да видиме се што е најново во театарот. Дури имаше и една средна линија, која не мораше да значи дека е најнова, односно најрадикална, како Грутовски или Ливинг театарот, но обезбедуваше да го следиме, на пример, Крејча или Товстоногов. (Последниов го знаев од претходна екскурзија, организирана од факултетот, кога имав можност да го видам *Идиот* со Смоктоновски во главната улога. Едно од најголемите доживувања што сум ги имал во театарот е играта на Смоктоновски кај Лебедев, кој потоа дојде во Скопје). Значи, ние имавме исклучителна привилегија да видиме

спектар најважни работи што се случуваа во театарот. Резервирав студентски евтини карти кај касиерката на Ателје 212 (неа не ја поткупував со бајадери, едноставно бев доволно љубезен), така што го гледав БИТЕФ од А до Ш. Подоцна почнав да селектирам, меѓутоа во првите пет-шест години гледав се. Како што јас не пропуштав ништо на БИТЕФ, така не пропуштаа ни професорите Клајн и Баиќ, без оглед на годините што ги имаа. На еден БИТЕФ се прикажа *Постојаниот принц* на Гротовски, но тој лично дојде дури две години подоцна како специјален гостин на фестивалот. Имаше тркалезна маса, Клајн не дојде, бидејќи беше болен, а по десет минути Гротовски праша: „А каде е професорот Клајн, ми недостига?". Тие двајца имаа фантастична комуникација; отпосле, тоа се претвори во дијалог Клајн – Гротовски. За Клајн во Белград владееше предрасуда дека беше конзервативец. А Гротовски призна: „Разговорот [со Клајн] е највозбудливиот што со некого сум го имал". Клајн имаше систем, ја напиша и онаа книга *Основни проблеми на режијата*, меѓутоа тој беше човек што направи систем за постојано да го крши, постојано да излегува од него. Тој беше во состојба да се расправа со нас на рамна нога, се додека ние имавме некаков аргумент. Се сеќавам, кога требаше да предложиме што ќе работиме за дипломски претстави, јас го предложив *Пантаглез* од Гелдерод во Драмски театар Скопје. Клајн ми вели: „Тоа е многу тежок текст, многу тежок автор, ама јас немам намера да те обесхрабрувам, напротив, многу сум љубопитен да видам што ќе направиш." Кај него не поминуваа блефови, тој бараше од нас едноставно да имаме причини. Со сите студенти беше на Вие, што е невообичаено за тоа време. Клајн, меѓу другото, одлично го знаеше и Брехт, имаше димензии на врвен ерудит, говореше англиски перфектно, беше член на Англиското шекспировско друштво, беше директен ученик на Фројд. Тој имаше и многу поминато во животот, вклучително четири години криење во Белград, бидејќи беше Евреин. Познат е по тоа што добро се маскирал и му шетал под нос на ГЕСТАПО кога го барале. Освен што го воделе како Евреин, бил и познат левичар, иако никогаш не бил член на КП. А и Баиќ, на своја седумдесетгодишна возраст, беше гладен за театар, за него не постоеја селекции. Во таа смисла, белградската школа беше крајно отворена, а неколку генерации студенти во тоа време беа исклучително привилегирани во таа смисла. Па дури и ако нешто не добивавме од самиот факултет, можевме тоа да го добиеме од БИТЕФ или од гостувања што постојано се случуваа во Белград. Затоа, сметам дека тоа е исклучително среќен период.

• Ќе си дозволам мало резиме. Уште како дете, семејната традиција ти овозможува допир со историјата, политичкото и театарот. Подоцна, на младешката фасцинација со друга култура во Прага се надоврзуваат твоите театарски студии во Белград, каде што постои отвореност да се истражува и да се видат различни традиции, како далекоисточните, така и оние што доаѓаат од Европа и од Русија. Сето тоа, претпоставувам, ја поттикна твојата потрага по нешто свое. Дали така можеме да ја разбереме работата со Театарот кај Никита Голтарот во Македонија? Или има нешто и претходно?

Претходно е гимназиската фаза, а тоа е Театарот Кактус. Кога се вратив од Прага, шетав низ Скопје, кое по земјотресот беше такво какво што беше, и сонував да најдам простор каде што ќе се направи мал театар како прашките, кој пред сè би бил сатиричен театар. Постојан простор не најдов, иако се направи театарска група, која се нарече Не-театар Кактус. Таа група одигра четири премиерни изведби, првата се викаше *Кактус коктел бр. 1*, а втората *Бла блу*. (Таа учествуваше на аматерскиот фестивал во Хвар, во некогашна Југославија; таа година претседател на жирито беше Хуго Клајн, а тоа е летото пред да конкурирам за прием на Академија). Третата претстава се викаше *Конференција, како тоа бесконечно звучи*, целовечерна комедија што ја напишаа заедно Слободан Унковски и Алјоша Руси. Последната претстава беше изведена кога бев во Прага, а ја работев за време на студиите во Белград, кога доаѓав за викенди и за распустот; режијата беше моја и на Слободан Унковски. Тогаш јас сум веќе студент на прва година, а Унко е матурант.

• Каде, всушност, работеше Театар Кактус?

Едно време наша база беше оној Аероклуб, на плоштад Слобода, кај Дом на градежници. Има една куќа на аголот и едно кафуле, порано тоа беше заедно. Аероклубот горе имаше сала во која имавме дополнителна активност, се викаше „Кабаре мала дотација", тоа беше филијала на Театар Кактус. Неговото основање, пак, беше поддржано од Градски комитет на Сојузот на социјалистичката младина на Македонија.

• Кој учествуваше во претставите на групата Не-театар Кактус?

Во *Конференција* играа Русомир Богдановски, Мартин Панчески и Димче Мешко. Мислам дека последниве двајца играа во сите претстави. Таму беа и Васил Ќортошев и Наум Пановски, тоа се се+ гимназијалци и прва година студенти.

• Каде изведувавте претстави?

Игравме во МНТ, во Работнички дом, практично насекаде... Во програмчето на Кактус за последната премиера има еден додаден текст што е најава за Голтарот, се сумираат некои извори и инспирации и се најавува нов театар, демек „ние ќе одиме да студираме и ќе се вратиме". Тоа е најавата!

• Како гледаш денес на појавата на Театарот кај Никита Голтарот?

Никита Голтарот, како сите утописки соништа, е нешто што возбудува, тоа во себеси има некое тремоло што вибрира. Идејата содржи театарска и политичка димензија. Во Манифестот на Голтарите има нешто што тогаш, во 1970 година, изгледаше чудно. Се сеќавам дека некои пријатели од Белград, кога го читаа тоа, сметаа дека афирмира македонска националистичка позиција, бидејќи ние таму правиме споредби: она што е Ирска за Шон О'Кејзи, а Шпанија за Лорка, Македонија е за нас; нигде во Манифестот нема Југославија. Не е ни чудо што првата и комплетна претстава на Голтарот – *Скици од преданието кај...* - беше работена според стихови на Славко Јаневски, од збирката *Евангелие по Итар Пејо* (и мали делови од збирката *Каинавелија*). Кога ја прочитав таа книга, просто ме стаписа, ми се поклопија работите, тие некои истории, политики, сеќавања од баба ми, па театарот, целата таа фантазмагорична димензија, па баладите за Петрица Керемпух, кои првпат ги читав на чешки во превод на Карпатски... Со Славко се знаев инаку. Многу возбудлив дел од детството беа годините кога Илија беше член на комисијата за избор на филмови на *Македонија филм*, која одлучуваше кои филмови да се купат. Славко беше член на таа комисија. Трипати неделно тие гледа филмови, имаа по три филмови, меѓутоа не ги гледаа цели, ами само доколку ги заинтересира првиот дел. А јас бев потполно збудален по вестерни. И, ќе почне вестерн, нели, ако не е нешто исклучително, ќе списка некој од членовите: „Ај бе, доста е ова, симни го, дај другиот". Славко Јаневски, пак, беше опседнат од вестерни и обично тој ќе речеше: „Немојте бе, детето сака да го догледа филмот".

Не-театарот „Кактуси" од Скопје и е добро познат на нашата јавност. Всушност, овој ансамбл го сочинуваат група млади ентузијасти љубители на модерното во театарот.

До пред една година овој состав, се наоѓаше во фаза на подготовки на свој репертоар. Почнувајќи од оваа година, овој најмлад театарски состав во нашата Република, се почесто се јавува пред наши те млади љубители на театарското творештво.

На сликата: од една проредба на ансамблот „Кактуси".

• Ако не се лажам, тој тогаш не беше во политичка милост, а самата книга го носи жигот на она што, пак, ви се случи вам - обвинение за промакедонизам?

Не, тој беше во немилост, но Славко политички го врзуваат со Лазар Колишевски, со група што не била македонистичка. Од друга страна, групата за Крсте и околу Крсте беше повеќе оценувана како македонистичка и падна политички со Димитар Димитров околу дисидентството, литературата и улогата на Страхил Гигов. Целата иницијатива, пак, за Театарот Никита Голтарот почна така што го објавивме Манифестот во тогашен *Фокус*. Таму бевме јас, Унко, Мартин и Русомир, Алјоша

ПОРАДИ НЕОБИЧНО РЕКЛАМИРАЊЕ НА ПРЕТСТАВА

• „ЗЕЛЕНАТА ГУСКА“ НА НАШАТА МЛАДОСТ“ — НАЈАВЕНА СО МАЛ ИНЦИДЕНТ. — ПРИВЕДЕНИТЕ ИМ СЕ ИЗВИНИЈА НА МИЛИЦИОНЕРИТЕ

»Голтарите« вака ја рекламираа нивната »Зелена гуска на нашата младост«: со барабан, мегафон, гитара и транспарен ти без да имаат за тоа своја јавна манифестација соодветно одобрение

„ГОЛТАРИТЕ“ ПРИВЕДЕНИ В МИЛИЦИЈА

Во милиционерската станица »Идадија« вчера напладне поради недоразбирање беа приведени 13 членови на театарот »Кај Свети Никита Голтарот«. Тие без одобрение на органите за внатрешни работи јавно ја рекламираа претставата »Зелената гуска на нашата младост« на режисерите Владимир Милчин и Слободан Унковски, чија премиера се очекува по еден месец.

Организаторот на театарот Мартин Панчевски не известил дека сите членови на театарот се движеле по улицата »Маршал Тито« носејќи повеќе транспаренти, две знамиња (зелени и шарани), барабан, мегафон и други реквизити. На транспарентите биле напишани изводи од играта »Зелената гуска« од полскиот писател Илдефонс Галчински.

Кај фонтаната на плоштадот интервенирале четири милиционерски автомобили и невините распеани артисти биле одведени во станицата.

По краток разговор недоразбирањата беа отстранети и »Голтарите« — кои им се извинија на милиционерите — ја напуштија станицата.

П. К.

ДНЕВНИОТ ПЕЧАТ ПО ПОВОД НАСТАНИТЕ СО ГОЛТАРИТЕ
(архива на Љубиша Никодиновски – Биш)

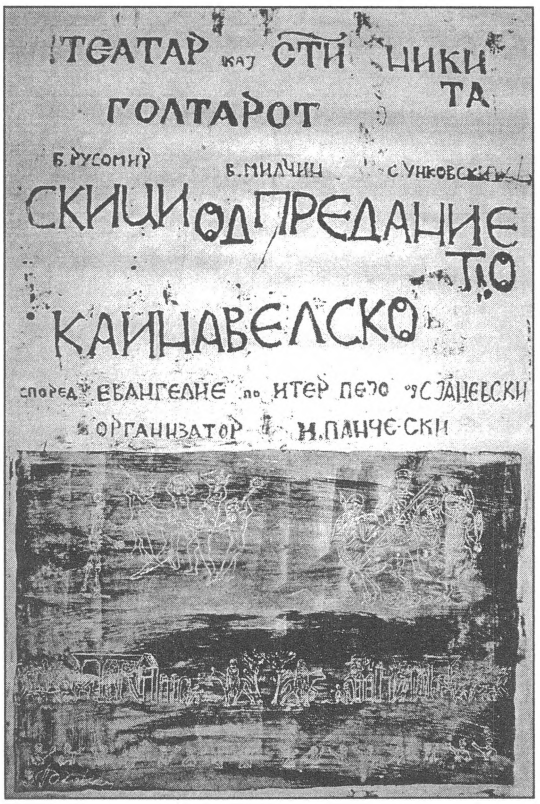
Руси, Марко Новачевски како поткрепа; го пишувавме јас, Унко и Мартин во Белград, во станот на Мартин Панчевски. Прво беше Манифестот, па потоа направивме обид да се префрлиме во Аероклубот, бидејќи имаше пијанино. Во претставите имаше сонгови, а единствено пристапно пијанино беше во една зграда во еврејското маало. Кај дрвеното мовче на Вардар имаше мала плоштатка, од десно беше театарот, а лево беше еврејско маало. Таму стоеше една куќа во која имаше пијанино на втор кат, кое не можеа да го изнесат од страв дека ќе се урнат скалите. Ние таму вежбавме, другите проби ги држевме во една куќа што беше до самиот Вардар, сега е урната. Горе имаше таван, полн со пакети со кондоми. Васко Ќурак беше технички директор во театарот (сега е во Австралија). Татко му беше претставник на онаа Индустрија за гумени производи од Загреб, која покрај другото произведуваше и кондоми. Ние тука имавме еден простор за проби. Тој детаљ за еврејско маало е битен. Имаше состанок на кој собравме група луѓе за кои мислевме дека можат да ни помогнат во прибирањето средства: Матеја Матевски, тогашен директор на РТС, Благоја Иванов, главен уредник на Телевизијата, Александар Алексиев, директор на Радиото, Драги Тозија, кој беше нешто во СИЗ-от, Кочо Битољану, претседател на градскиот комитет на Партијата, Славко Јаневски, и Томе Момировски. Собравме еден куп влијателни луѓе што ни овозможија финансии за тоа лето, кое го поминавме во манастирот „Св. Никита“ и ја направиме претставата. Дури тогаш некои луѓе ни префрлија: „Шо сега, вие ќе прајте нов театар, како тоа?“ Ние кажавме дека првата претстава ќе биде *Евангелие по Итар Пејо*, па тогашните политички делби се почувствуваа на изведбата во Охрид, во Св. Софија. Таму се случи многу интересна и индикативна ситуација во моментот кога се изговараше стихот на *Каинавелија*: „Владо македонска, кај ти се шумите?“. Всушност, во текстот стоеше: „Кај ти се луѓето?“. Во тој момент на ужасна, напната тишина, јас и Унко седевме на крајот од платното, бидејќи носевме и реквизити додека играа актерите. Тогаш паднаа некои лимени капаци од прозорците на Св. Софија, кои спречуваа да влегува светлина од улицата, па тоа го засили стихот. Потоа, во последната сцена, кога Итар Пејо, го играше Ненад Стојановски, се обидува да ја оплоди грутката земја, тој тоа го направи така што се соблече гол. Приказната е следнава: оплодувањето не успева, од тоа се раѓа некаква гротескна кукла, смртта му ја подметнува и тој заминува за Австралија на некаков сплав. Тоа беше крајот на претставата. Во една постава, смртта ја играше Љубиша Никодиновски Биш, меѓутоа по инцидентот со претставата во Крушево, кога му ги соблече чевлите на Блаже Конески, ние го тргнавме и улогата ја презеде една девојка, Олгица Војновиќ. Таа воопшто немаше идеја кој е Лазо, ниту кој е Крсте. На крајот, кога си оди Итар Пејо, смртта ја зема таа земја и им ја дели на гледачите, на тој начин правејќи ги соучесници. Делејќи ја земјата, Олгица му даде на Лазо, а не му даде на Крсте, зашто не ја делеше на секој. Ама Лазо почувствува дека тоа не е никаква почест, па кога таа го одмина, тој ја испушти земјата, ја пикна под столот. Интерпретацијата после

УЛИЧНА ПАРАДА НА ГОЛТАРИТЕ
(архива на Љубиша Никодиновски – Биш)

беше дека таа всушност сакала да каже оти Македонија е негова, на Лазо, а не на Крсте, а тие седеа еден до еден. Таа приказна доби многу чудна конотација, која никој од нас не ја предвидуваше. Во тие политички расправии да се определиме за Лазо, а не за Крсте, ни беше далеку од умот.

• Но, сепак, тоа имаше свои политички интерпретации и консеквенции?

Веднаш по претставата имаше тешка расправија во дворот на Св. Софија. Луѓето на Крсте ја нападнаа претставата како сквернавење, но не ја извлекуваа оваа политичка димензија, која се појави подоцна. Томе Момировски, кој беше близок со Славко Јаневски, ја бранеше претставата. Една жена Македонка, која живееше во Германија, беше одушевена од претставата. Имам едно нејзино прекрасно писмо. Побитната расправија меѓу политичарите се случила во вилата во Горица. За различните позиции дознав од еден македонски политичар, учесник во расправијата. Следната вечер во главниот дневник на РТС се појави Кондовска, која тогаш беше уредник за култура; облечена во црно, таа имаше трауерен настап и со тешки реченици обвини дека се случило сквернавење на Црквата. Потоа во *Нин* се појави текст полн со неточности, потпишан со име и презиме кое никогаш подоцна не се појави: Мома Ерцеговац. Зад тоа име се криеше Момо Капор. За идентитетот дознав од луѓе што работеа со него. Еден наш колега, кој студираше драматургија, Мирко Закиќ, тогаш пишуваше во *Нин*. Тој ми се јави по телефон и ми кажа дека текстот бил диктиран од овде. Иако не ја гледаше претставата, Мирко Закиќ беше испратен да разговара со некои што ја гледале, па потоа објави текст што беше корекција на она што беше потпишано со Мома Ерцеговац. Ние објавивме и одговор на коментарот на Кондовска. Најпрво јавно го прочитавме на претстава во МНТ (тоа беше првата изведба по охридската, а премиерата беше во Св. Никита). Потоа текстот беше објавен во неделникот *Фокус*. Со претставата гостувавме на Хвар, па во Загреб на ИФСК, кој беше многу угледен меѓународен фестивал на студентски театри. За жал, од многу причини врзани со студиите на луѓето (Мирче Доневски, Крсте Цидров, Љубиша Никодиновски Биш, Катица Трајковска, Зоран Јордановски...), ние не успеавме да ги исполниме сите гостувања, иако имавме покана за Вроцлав, Палермо... Меѓутоа, таа претстава е генерално битна за театарот кај нас. Кога игравме во Дом омладине во Белград, по сцената со трите шинели, која се однесува на делбата на Македонија, пред самиот крај на претставата, некои подоцна експонирани српски националисти станаа и си отидоа. Тогаш излезе прекрасна рецензија на Жарко Куман во *Вечерње новости*, под наслов „Прв кандидат за БИТЕФ“, иако такво учество никогаш не се реализира.



• Која е најзначајната придобивка од искуството на Голтарите?

Претставата тангираше извесни болни прашања, таа беше битна како политички чин. А според самата идеја за театар-комуна и принципот на театарска лабораторија, ние бевме едни од малкуте што се обидуваа да вршат надградба на она што Гротовски го правеше во театарот со други елементи. Единствено ние се занимававме со тоа како педагогија, работејќи вежби, импровизации... Се сеќавам, Клајн беше одушевен кога не гледаше во Белград. Следната есен, кога во Скопје ја режираше *Венецијанскиот трговец* на Шекспир, Клајн неколкупати доаѓаше да не види како работиме: тогаш веќе бевме вратени од манастирот, па навечер три пати неделно држевме проби во објектот на Партизан во Карпош 3.

• Ја спомна премиерата во манастирот. Како помина таа?

Во манастирот постојано доаѓаа гледачи од селата. Затоа, првата премиера беше само за селаните и не беше отворена за публика од Скопје. Некои луѓе во публиката ги знаеја текстовите на памет. Беше интересно, бидејќи снема струја, на свеќи се играше првиот дел од претставата. Ги поканивме и оние луѓе што го поддржаа основањето на театарот, меѓу нив беше Славко Јаневски. По успехот со премиерата, добивме барака на улица Рузвелтова, која порано беше месна заедница, па ја реновиравме. Тоа ни беше простор за проби, но таму одигравме и девет претстави, а луѓето од маалото исто така доаѓаа.

• Која е историјата на фамозната претстава *Зеленаша гуска*?

По *Скици од преданието*, со Голтарите се зафативме да ја работиме *Зеленаша гуска*. Сценограф и костимограф беше Глигор Чемерски, тогаш вратен од Париз, кому многу му се допадна работата на Голтарите. Ристо Аврамовски, пак, беше автор на музиката. Меѓутоа, таа претстава ние никогаш не ја завршивме. Имаше два обида за изведба на сцени од *Зеленаша гуска*, едниот беше во дворот на Архитектонскиот факултет, на еден камион игравме неколку сцени. Вториот обид беше на градскиот плоштад, кога нè поапси полиција, не однесоа во полициска станица кај „Беко“, не собраа со се реквизити. Едно од прашањата беше интересно: „Добро гуска, ама зошто зелена?“ Не пуштија по два саати сослушување, бидејќи настана голем скандал. (Некои не беа поапсени, бидејќи не беа стигнати на почетокот на изведбата.) Уште поделикатно беше кога почнаа да прашуваат за имиња и презимиња, едно на кое налетаа беше презимето на тогашниот шеф на Државната безбедност во Скопје, Арсовски (тој момчак е сега сопственик на ресторанот – кафеана во МКЦ). Вториот човек што направи сериозен проблем беше Горјан Тозија, сегашен советник на Претседателот; татко му беше висок функционер на ДБК. *Зеленаша гуска* никогаш не ја завршивме бидејќи јас и Унко имавме различни погледи на тоа, Унко тогаш студираше, а јас бев завршил. Јас тоа го гледав како уличен карневалски театар, а Унко како камерна кабаретска форма. Тука веќе работите престанаа да функционираат. Следното лето работевме во училиштето во село Чучер Сандево, каде што се обидувавме да ја направиме да успее, се викаше *Зеленаша гуска на нашаша лудост*, многу интересни скици за костими направи Гиче. Но, потоа настана пауза, кога јас работев во МНТ како драматург и режисер. Таму ја иницирав малата сцена, која ја адаптираше архитектот Живко Поповски.

НАЈМАЛОТО ТЕАТАРЧЕ НА СВЕТОТ – „ЗЕЛЕНАТА ГУСКА“

„ЗЕЛЕНАТА ГУСКА“ НА ПРИРОДНО-МАТЕМАТИЧКИ ФАКУЛТЕТ
(архива на Љубиша Никодиновски – Биш)

• Значи, замирањето на Никита Голтарот е поради одењето на Голтарите на студии и поради разни други обврски, а не поради политичка забрана по изведбата во Св. Софија?

Немаше политичка забрана, но имаше финансиски проблеми, тоа го почувствувавме. Одржавме една претстава како обид за собирање добротворни прилози од граѓани, во галеријата на ДЛУМ, кај денешен Мекдоналдс, но не собравме големи пари.

• Значи, откако ве пуштија по апсењето поради *Гускаша* на плоштад, немаше некои последици, односно сослушувањето не беше причина да запрете?

Кога го зедов моето лично досие, видов дека една од причините зошто не сум ја поминал југословенската селекција за Фулбрајтова стипендија се и Голтарите. Значи, од *Скиците* и *Гуската* имало последици во мојот случај.

• И твојата дипломска претстава *Пантаглез* беше забранета и симната од репертоарот на Драмски театар. Зошто?

Еве што знам јас. Тогаш имаше две претстави на репертоарот на Драмски, кои беа политички проблематични. *Хамлет од Долно Гаштани* и *Пантаглез*. На *Хамлет од Долно Гаштани* му беше приредено судење, во Драмски едно време имаше традиција на јавни судења на претставите, но не од политички аспект, ами од естетски аспект, бидејќи се плашеа директно да ја забранат претставата. Политичките фактори организираа дискусија по првата изведба, со што требаше да се направи демократски привид дека претставата се тргa како резултат на јавна расправа. Битна улога во изнесување елементи зошто треба да се симне претставата (бидејќи била безидејна, песимистична и незнамтишто) одигра Александар Алексиев, кој години подоцна јавно се извини за тоа, и Георги Сталев, кој беше член на некоја идеолошка комисија на градскиот комитет. Во својата дискусија Сталев кажа дека на сцената на Драмски се игра друга, многу поопасна претстава (*Пантаглез*), во која во една деформирана револуција се веат југословенски знамиња. Тоа беше лага. Точно е дека се вееја знамиња во таа гротескна револуција, но се вееја црни знамиња. Сепак, лагата беше прифатена. На седница на идеолошката комисија на градскиот комитет било речено дека таа претстава треба да се тргне, и претставата веќе ја немаше. Се одигра четири пати, во април беше премиерата, а во есенската сезона ја немаше.

• Ти на некој начин ја обнови таа претстава пред неколку години, не како реконструкција, туку преку друг текст на Гелдерод, *Балада за коњот*, поставен со твоите студенти во театарот во Прилеп. Зошто денес ја реактуелизираш темата за превртување на револуцијата. Како го поврзуваш денешниов контекст со контекстот тогаш?

Во театарот одвреме-навреме доаѓаат периоди во кои Гелдерод станува актуелен, или самиот тој, или некои од мотивите со кои постојано се занимава, а кои тој главно ги црпи од фламанското сликарство. Светот во кој денес живееме е исто толку свет на хаос, свет на извртени вредности, дури и уште повеќе гелдеродовски свет одошто во седумдесеттите години, ако една од темите на Гелдерод е крајот на светот, судниот ден, апокалипсата, вистинска или лажна. Денес ние сме многу обземени од тој мотив, тоа е просто неизбежно, но е лековито кога на тоа му

СЦЕНА ОД „ПАНТАГЛЕЗ" ВО ИЗВЕДБА НА ДРАМСКИ ТЕАТАР

се приоѓа со многу хумор. Мислам дека тоа е здраво, дека тоа е еден од лековите против чумата. Гелдерод порано или подоцна ќе го заземе своето вистинско место во модерната драматургија. Тој е автор што на некој начин го знаат само сладокусците, не е автор кој е нареден покрај Јонеско и Бекет, иако е нивни претходник.

• Веќе спомнав дека работиш и претстави со своите студенти. Ме интересира твојата педагошка работа. Од кога започна да предаваш? Прашањето - на што треба да бидат научени идните актери? - има теоретски и практични импликации. Како ти го решаваш тоа прашање?

Режијата сама по себе содржи многу педагогии. Големите режисери се, неминовно, големи поради тоа како работат, од Станиславски до Брехт, Мејерхољд итн. Ако некому ограничноста му е битна предност за претставата, не може да не работи со актерите. Морам да признам дека имам проблем со режисери што само ги употребуваат актерите или со луѓе што не знаат што да прават со нив, па ги шетаат по сцена да говорат текст, а тие режираат звук и други ефекти. Откако сум почнал да се занимавам со режија, јас сум во ситуација да објаснувам, да анимирам, да привлекувам луѓе за некаква идеја.

Во 1982 година го напуштив МНТ дефинитивно, не чувствував дека имам простор таму, просто бев задушен и отидов на ФДУ. Станав предавач, тогаш постоеше таков универзитетски ранг. Бев шеф на класа, на генерацијата што беше при крај на прва година. Во неа беа Данчо Чевревски, Кирил Печијаревски, Диме Илиев, Благоја Стефановски, Калиопа Петрушевска (ќерката на Михаил Петрушевски), Катија Трајковска, голема класа беше, веројатно изумив некого. Таа класа ја водев две години, потоа заминав во војска. Последната година со нив работеше Љубиша Георгиевски, пред јас да дојдам беше Димитрие Османли.

Од самиот почеток, знаев дека никогаш не можеш да ги учиш студентите по актерска игра така што ќе им предадеш еден комплет правила, теориски и практични, во стилот „јас ќе ви раскажам, а потоа вие применете“, и потоа крај. Полека, со текот на годините, тоа се обликува. Тоа е обид да се помогне секому индивидуално, за талентот, доколку го има, да излезе на површина. Се обидуваш да му помогнеш секому да ги превозмогне пречките што ги има, фамилијарни, културни, социјални, секакви разлики во старт. Јас многу бргу дојдов до тоа дека студентите меѓу себе не се натпреваруваат, туку се натпреваруваат со самите себеси, при што секој од нив се повисоко се поставува, како скокач во височина. Многу ми е важно да им дадам што повеќе информации, дел од она што го знам го истурам пред нив. Понатаму, се обидувам да развијам етика: ако секој се натпреварува со самиот себеси, но сепак се натпреварува во еден колектив, да видиме како тоа функционира? Каква етика е неопходна? Интересно е дека со текот на годините се побитна ми стануваше етиката на театарската работа, да создадеш атмосфера во која постои суверено и неоспорно право на грешка, атмосфера во која никој нема да биде исмеан поради нешто, атмосфера на дискреција, дека нечија грешка и несмасност нема да биде предмет на озборување. Често ми се случува студентите да постават прашање за различните начини на живот; разговараме и за тој вид проблеми, разговараме сите, и јас немам секогаш рецепт како да се реагира на проблем во светот надвор од класата.

• Постојат два генерални пристапа кон актерската игра, без оглед на сите можни теоретски модификации. Еден е дека треба да тргнеш од своите афинитети, сознанија, искуства, особено од болните искуства, со цел оттаму да ги ископаш елементите на играта, односно градењето на ликот. Вториот е обратен: тоа треба да го заборавиш за да најдеш нешто што е отаде она што е твоја непосредна животна преокупација. Кој пристап ти е поблизок?

Второто е подалеку од она што јас го работам. Јас мислам дека е невозможно да се излезе од самиот себе и да се направи дистанца, а при тоа да ги употребиш сопствениот модел, сопствените емоции, сопствениот вегетативен нервен систем. Актерот мора да тргне од себеси. Според тоа, мојата дефиниција (која не е моја, ами негде сум ја прочитал) гласи: „Актерот е оној што на сцена живее поинтензивно отколку во приватниот живот“.

• Уште едно надоврзување кон ова. Што во ситуации кога актерот треба да гради лик чие семантичко поле му е туѓо на неговиот идентитет, на неговата непосредна културна даденост? Зборувам за прашањето на истражувањето. Во некои твои претстави се насетува претходно истражување на одредени културни кодови, кои потоа се трансформираат во претставата. На пример, една сцена во *Дервишот и смртта* е мала театарска форма позната од суфиската традиција, која сега е ставена во еден сосем поинаков контекст на целовечерна претстава според концепциите за театар што ние ги разбираме. Како гледаш на таквото истражување?

Клајн велеше дека, кога правиш поделба на улогите, не можеш да поаѓаш ниту од склоностите ниту од посебностите на актерот. Душан велеше дека нема друго објаснение зошто луѓе што се добри и благородни можат одлично да го одиграат Јаго или Ричард III, освен дека тие се способни да се адаптираат на околности што не се нивни. Прва работа што јас ја работам со моите студенти, покрај индивидуални

и групни импровизации, е имитација, при што инсистирам да не имитираат некого што многу го познаваат, туку да се обидат да излезат од факултет и да пронајдат луѓе што ќе ги набљудуваат пред да ја направат нивната имитација. Прва задача, практично, е: излези од просторот во кој се чувствуваш безбеден, сигурен, кој го знаеш, твојата мисија е да го откриеш светот што не го знаеш; можеби и го знаеш, но тоа е сосема друг процес, ти мораш да поминеш пат за да откриеш дека всушност и не ти е се толку непознато колку што тебе ти се чинело дека ти е непознато. Морам да признам дека она што не можам да го поднесам кај актер или студент е самобендисаноста, онаа самобендисаност што вели „јас се знам, мене не ми треба да откривам". Истражувањето е неизбежна димензија на професијата, тоа се обидувам да го поттикнам кај студентите, некогаш повеќе, некогаш помалку, некогаш поорганизирано, некогаш помалку организирано. Многу често се случува на час да одиме во салата кај што е ДВД системот, јас да им објаснувам нешто, на пример, на тема ритам, да разговараме, а следниот ден да гледаме документарна емисија како настанува џезот, и да се обидеме да ја сместиме во контекст на театарот. Кога некој би дошол од надвор, би се прашал дали студентите учат актерска игра, музика или можеби сликарство. Но, тоа е клучната работа. Со Голтарите, на пример, навечер задолжително на глас читавме од Орвеловата *1984*. Тој вид на перманентен универзитет е нешто без што театарот не може, не само на факултет, туку и понатаму.

• Да се вратиме на твојата режија. Покрај театарски форми што, условно, припаѓаат на европската традиција, има во твоите претстави и елементи од Истокот. Како ги комбинираш и колку се важни за тебе проникнувањата на различните театарски искуства?

Една од причините зошто почувствувавме исклучителна блискост со Чемерски во раните години беше точно таа фасцинација од Истокот, особено од Јапонија. Јас тогаш немав директно видено многу, но можев да насетам преку филмовите на Куросава, кој отсекогаш ми бил омилен филмски режисер. По премиерата на *Тесен пат кон далечниот север*, во 1972 година во МНТ, Иван Мазов напиша дека јас сум сонувал да направам невозможен спој. Некои сметаа дека тоа е премногу јапонска претстава. Целата претстава имаше нагласена вербална и визуелна експресија, а имаше и музичар на сцена. Јас немав план да направам такво нешто, тоа идеше само од себе. Мислам дека театарот не смее да биде место кај што има премногу комодитет, ни на сцена, ни во гледалиштето; тоа никогаш не сум го поднесувал во театарот. Кога го правев првпат *Дервишот и смртта*, јас отидов во Турција, во Конија, на гробот на Мевљан. Но, ако го споредам со изведбите на истиот текст што се играа тогаш низ Југославија, кај мене имаше најмалку од дервишките ритуали. Во мојата претстава во Приштина тоа го имаше двапати по минута и пол. А во претставата во Атеље 212 имаше осум луѓе на сцена кои правеа зика. Значи, јас не отидов во Конија за да донесам елементи кои евентуално би биле егзотични. Јас отидов таму за да видам зошто Меша Селимовиќ всушност определува дервишот да биде мевлевија. Тој имал огромна можност да избере, постојат разни редови колку што сакаш: дванаесет големи, 340 и кусур гранки од нив... Но, тој тоа го одлучил затоа што, всушност, мевлевиите велат дека патот до

СЦЕНА ОД „БАЛАДА ЗА ЛУЗИТАНСКОТО СТРАШИЛО" (ДРАМСКИ ТЕАТАР, 1969) ПРВА РЕЖИЈА НА ВЛАДИМИР МИЛЧИН

Бога води преку музика и танц. Меша во *Дервишот и смртта* говори за брат му и за себеси, тоа не е обид да се донесе нешто егзотично, да се усвои форма однадвор, ами тоа е потреба од силна слика, силен звук, од ритам и од нешто што оди над вербалното. А кога говорите за она што е над или зад вербалното, мислам дека Исток има многу што да ни каже.

• Го прашувам ова поради следново. Опсесивна тема на твојот режисерски опус е односот на единката и власта, што, всушност, имплицира политички театар. Кога, пак, ќе се каже политички театар, веднаш помислуваме дека

во десната рака ги имаш алатките на Брехт. Меѓутоа, во твоите претстави ти ги комбинираш тие алатки со ритамот и силата и визуелните фасцинации од Истокот.

Ама и Брехт е фасциниран од источниот театар, и Унко има елементи на источен театар, тоа е изгледа парадокс што сам себеси се потврдува. Брехт го проучува оној прочуен кинески актер од Пекиншката опера, се занимава со елементи на техники на дисконтинуитет, кој му дава посебност на класичниот јапонски и кинески театар. Кога Брехт се обидува да ја урива илузијата затоа што му се чини дека таа опасно ги заведува гледачите и тие престануваат да мислат реално, тој пак го има предвид прашањето на сценскиот знак во јапонскиот и кинескиот театар.

• Можеби можеме поинаку да го коментираме поставеното прашање. Дали театарот може да го истражува политичкото како ирационално, односно до укаже до која мера ирационалната страна на политичкото влијае на историскиот процес?

Човек прави политички театар не затоа што сака да продаде некаква политичка идеја, да ја пошверцува преку театарот, туку затоа што реагира според своето чувство дека некои темелни вредности, човечки и цивилизациски, се загрозени од оние што ја имаат политиката в раце. Но, да се вратам уште еднаш на прашањето за Ориентот. Да не заборавиме дека земјата во која живееме е насреде. Имаме икони и фрески, имаме музика со многу елементи од Истокот, храна што е речиси целата од Персија... Погледни ја поезијата, најдобрата поезија е кај нас, содржи толку елементи на ритуалност, говор на загатки и сказновидност... Ако сакаме да тврдиме дека ние сме со двете нозе во она што се вика западен свет, мислам дека ќе направиме фалсификат во однос на самите себе.

• Во еден период ти тесно соработуваше со драматичарот Благоја Ристески Платнар, практично - најзначајните негови дела беа видени во твоја режија. На што се засноваше таа соработка?

Платнарот некако паралелно го запознав, читајќи негова поезија, покрај драмските текстови. Прво што мене ме привлече е неговиот јазик. Второ, во драмата *Арсениј* има некои места на кои јас се кинев од смеење, но пиесата истовремено ми беше како некоја грутка во стомакот. Ако погледнеме што се случува сега со црквава наша и се вратиме назад, наеднаш гледаме дека и текстот и претставата биле пред времето. Има во јазикот на Платнар, во ритамот на неговата реченица, некоја сила што секогаш ме поттикнувала. Не секогаш сме се слагале. Тој беше многу суетен кога ќе почнев да му тумбам реченици, сцени... Имавме една тешка караница околу *Венко*.

• И затоа тој се нафати сам да го режира *Венко*, оти другите му ги расипувале текстовите?

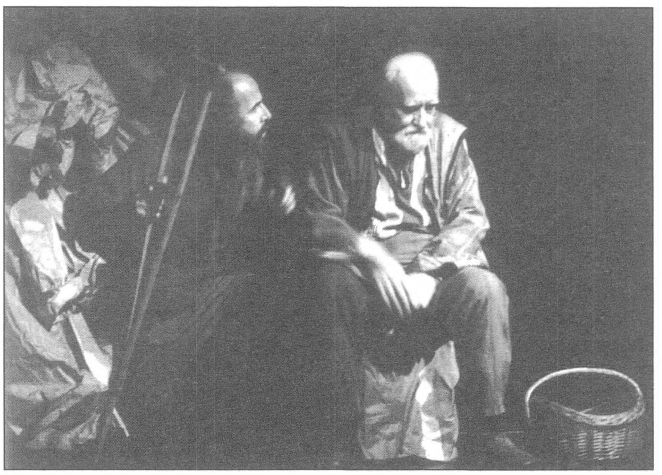
Јас одбив да го режирам тој текст. Првите три сцени што ми ги прати ме фасцинираа, а особено онаа сцена во која еден лик, сега веќе не се сеќавам кој, говори за колежот во Горна Џумаја што го прават ванчо-михајловистите со офицерите на бугарската армија. Тој дел има монументалност и страст што ја има во античките трагедии. Но, мене ми беше страшно криво што Платнар никогаш целиот текст не го дотера до тоа. Кратко речено, не секогаш се слагавме, но соработката со него имаше многу смисла.

• Осврнувајќи се на твојот опус, и пак враќајќи се на оние детски наративи за семејството и за револуционерните движења, дали ќе се согласиш дека македонизмот стана трајна и важна нишка на твоето творештво?

Јас чув коментар за претставата *Колку пати ќе умираме* дека тоа е националистичка претстава, дека некои луѓе биле шокирани дека јас сум направил таква претстава. Но, јас никогаш не сум мислел оти единствената опција, доколку не сакаш да бидеш националист, е да бидеш анационален. Кај нас тие работи често се мешаат. Исто така, непознавањето на историјата и на сите нејзини слоеви и разни димензии, всушност значи огромен придонес за создавање околности во кои национализмот може да се појави, а демагозите да манипулираат со нацијата. Историјата е нешто што не може да се чисти, историјата има светли моменти, ама и петна, па секој обид да се прави некаква селекција е крајно опасен. Затоа, секогаш сум мислел дека работите треба да се искажат. Така, на пример, во *Пиреј*, иако некои го сметаат за многу македонска претстава, имаше сцени во кои оние што се акаат в гради со македонштината не можат да останат без модрици. Можеби грешам, ама мислам дека никогаш во моите претстави немало ситуација во која ние сме само добрите, а сите други се само лошите. Крајно опасен е обидот да се игнорира историјата или таа да се поедностави во смисла на тоа да се прикаже само патетично.

• За *Гускаша* доживеа кратко апсење и сослушување. *Пашаглез* беше симнат од репертоарот на Драмски театар. За *Спиро Црне* имаше обид, хајка да се забрани во Битола, а сличен е случајот и со *Свеченаша вечера во йогребноѿо йреѿйријашие*. Но зошто беше забранета *Големаша вода* во Братислава?

Големаша вода падна во периодот на Хелсиншката конференција, односно таканаречениот трет кош човекови права или слобода на информации. Додека траеше Конференцијата, објавена беше прочуената *Повелба 77* и настана скандалот со Вацлав Хавел и другите дисиденти. Настана претрага по она што се случуваше во културата во Чехословачка, односно обид низ засилена цензура да не се случи нешто што ќе биде коментар на таа ситуација или ќе додаде некој аргумент за *Повелбаша 77*. Кога излезе *Повелбаша*, режимот во Братислава, во Словачка, собра сè што можеше да собере од уметници, културни работници, ги натовари во авион и ги однесе во Прага. Сабајлето јас доаѓам на проба, нема петмина актери. „Каде се?", прашувам. „Не знаете?", ми велат, „Ги однесоа во Прага", кај што режимот организираше голем собир на кој тие требаше да ја осудат *Повелбаша 77*. Така, значи, се актуализира наеднаш *Големаша вода*. И пред тоа јас имав индиции. Еден пријател, актер што не играше во претставата, меѓутоа еден од врвните во Братислава, кој тогаш веќе беше во друг театар, Мартин Хуба, ме предупреди дека сите проби ги снимаат, па ми кажа битните инструкции да не ги давам во салата, туку надвор. Друг актер ме замоли, едноставно ме предупреди: „Внимавај кога им даваш инструкции на актерите, обиди се да не ги даваш директно, зашто може да ти се случи некој да те провоцира со прашање што од тебе бара изјава, просто да ти изнуди изјава за која некој ќе може потоа да се фати". Човекот што на тоа ме предупреди беше актерот што го играше Кејтен, Милан Кеашко, кој потоа стана лидер на проповеданата револуција во Словачка и прв министер за култура по падот на режимот. Имаше и ваков пример: еднаш тој буквално ми рече: „Можеби ние ќе одиграме нешто што ти ќе го препознаеш како значење што ние го внесуваме во сцената, но прави се дека не го гледаш". Има една ситуација кога Кејтен го води Лен ноќе на таванот да ја види големата вода низ едно дупче. Кога ја правевме таа сцена, се послужив со оние легенди дека треба да се преминат девет планини и девет мориња за да се стигне негде, да се изврши некаква тешка задача; тоа се правеше низ slow motion мизансцен во кој Кејтен го води Лен, кој е речиси во некаква сомнабулна ситуација, преку столчиња, маси. Лен во романот се тресе, а Кејтен го прашува: „Што се тресеш, да не ти е страв?". А Лен вели: „Не, не ми е страв, ми студи." Кејтен избувнува во смеа и прашува: „Во Август ти студи?" Кај Чинго поентата е - како може сред лето да ти студи. Но, на пробата, кога ја играа таа сцена, целата екипа гргна во смеење, бидејќи 21 август е денот кога Варшавскиот пакт ја окупира Чехословачка. И баш така јас го видов тоа, се смеев, не прашав што им е смешно, тие едноставно го додадоа значењето, сцената доби поинакво значење, кое кај нас, се разбира, го нема, но сите ние се направивме дека не го гледаме. Или, на пример, имаше момент кога еден што го играше Кодошот, Методија Гришковски, актер, неколку проби пред забраната, значи веќе сме на сцена, директно ме прашува: „Добро, Владо, мене не ми е јасно што играме ние во претставата, некој дом за сирачиња или, пак, некој Гулаг?" Се најдов во небрано, сега што да одговорам. Во тој момент овој што го играше Кејтен наеднаш одигра дека му падна чашата со кафето, па божем се обиде да ја фати, фаќајќи ја - ја обори масата, масичето пред мене, и наеднаш, оп, едноставно не дозволи да има одговор. Значи, кога излезе Повелбата, резолуцијата на Хелсиншката конференција, како и она со носењето во Прага на уметниците и културните работници, цензурата веќе се засили. По она што јас го знам, некој го има однесено текстот на адаптацијата што ја правев за Братислава, кај генералниот конзул на Советскиот Сојуз, кој тогаш во Братислава беше страв и трепет. Така, прво се случи обид да се избегне заб-



КИРИЛ РИСТОСКИ И ИЛИЈА МИЛЧИН ВО „СПИРО ЦРНЕ" ОД БЛАГОЈА РИСТЕСКИ ПЛАТНАР, РЕЖИЈА НА ВЛАДИМИР МИЛЧИН, НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ" – ПРИЛЕП, 1989 ГОДИНА

рана и на некој начин мене да ме убедат дека треба да си одам, значи сам да напуштам. За нив беше деликатно што во исто време овде се подготвуваше *Крчма под зеленото дрво*, значи Словак режираше во Скопје, а јас бев таму. Премиерите требаше да се одржат со два дена разлика. Притоа, планирано беше прво во Скопје да има премиера, а потоа во Братислава. Но, тие страшно сакаа да избегнат ситуација работата да се прекине овде.

• Како дојде, сепак, до забраната?

Првото што го направија беше еден ноќен упад, доцно будење, негде по полноќ, кога од рецепцијата во хотелот каде што бев сместен ми јавија дека управникот на Нова сцена ме чека долу и бара да се симнам. Јас се облеков, се симнав долу на рецепција, почна да мавта дека јас морам да си одам, затоа што *Борба*, органот на КПЈ (не велеше СКЈ туку КПЈ), објавил текст во кој ги поддржува Вацлав Хавел и другите автори на *Повелбата 77*. Мене тоа веднаш ми беше сомнително. Му велам: „Види, Далибор", се викаше Далибор Хегер, „прво, *Борба* не е орган на СКЈ одамна, ами орган на Социјалистичкиот Сојуз на работниот народ. Второ, орган на СКЈ е неделникот *Комунист*. А трето, познавајќи ја политиката на Југославија, тоа не може да се случи, едноставно, дури и ако има некоја поддршка, тоа ќе биде по весници за култура. Меѓутоа, ако сакате да се уверите ќе одиме кај генералниот конзул Благој Михо". Така се викаше југословенскиот конзул, Македонец, кој за среќа беше во Братислава. Го разбудивме него во ниедно време. Нормално, ниту во *Борба*, ниту во *Комунист* немаше таков текст. Вториот обид беше ден потоа, пак ноќе, според класичен рецепт, кога помошникот на генералниот Кремњитцки, кој беше главниот полицаец во театарот, значи главниот драматург Станислав Мичињец и помошникот драматург Емилија, Милка ја викаа нагалено, дојдоа да ме убедат дека ако јас не си одам, животот ќе им биде уништен. Ме уверуваа дека синот на Мичињец нема да може да оди на универзитет, а истото ќе го снајде и синот на Милка. Тие и онака имале гревови уште од времето на Дупчек, па сега ако се додаде и овај грев, имено - дека тие дозволиле да се игра ваков текст, тоа нив дефинитивно ќе ги закопа. Мичињец беше прилично пијан таа вечер. Така, во мојот апартман во хотелот започнува дискусија во која Милка веќе не издржува и во еден момент вика: „Станко, престани! Ова е недостоинствено, ти знаеш дека син ти и онака не може на универзитет поради твојот грев од 1968. И јас знам за мојот син дека не може на универзитет, бидејќи бев одговорен човек за репертоарот во Министерството за култура...". Јас им објаснив дека не сум индивидуално дојден, ами врз основа на меѓудржавен договор. Кремњитцки следниот ден ми вели: „Значи, ти сега нема да си одиш?". Јас велам: „Нема, јас можам да си одам само ако добијам налог за Скопје или ако вие ме протерате." Така, тој отиде и се врати по два саати, вели премиера нема да има. Утредента требаше да биде прва генерална проба, меѓутоа актерите што се членови на Комунистичка партија на Чехословачка, вели Кремњитцки, ќе знаат дека нема да има премиера, а задутре сабајле ти ќе имаш состанок со управникот, потоа министерот за култура ќе има состанок со вашиот генерален конзул, а Ленард, кој беше шеф на идеологија во Чехословачка, ќе има состанок со актерите што се членови на КП.

• За да откажат да играат?

Да. Мене ми стана јасно дека така веќе не може и дека мора официјално да го направат тоа. На генералниот конзул требеше да му соопштат дека претстава нема да има бидејќи таа претставува, според нивната формулација - загрозување на јавниот ред и мир. На првата генерална проба, јас влегувам и уште пред да угаснат светло гледам дека на балконот има многу луѓе, интелектуалци, писатели, актери, кои дознале за случајот. Сфатив дека има и полиција. Давам знак да се почне, но му наредив на инспициентот да не гаси светло, викам - ако тие ги гледаат актерите, и актерите нека ги гледаат нив. Тоа беше страшна ситуација, бидејќи за време на пробата оние што не знаеја дознаваа што се случува од другите на сцена и зад сцена. Така, сè повеќе солзи имаше, како што одеше изведбата сè повеќе се чувствуваше целата таа тензија. И тоа веќе не беше воопшто театар, тоа беше живот.

• Се одржа генералната проба, но премиера немаше. Кои беа последиците кога се врати во Скопје?

По генералната проба, Књашко не покани сите кај него, татко му беше некој дипломат и имаше убава куќа, цела вечер бевме таму кај него, сите, вклучително и кодошите, двајца имаше за кои бевме сигурни дека се кодоши, едната од нив беше онаа што во претставата го играше ликот на Оливера Стрезовска, а подоцна направи кариера како функционер на партијата на Мечијар, познат националист стана таа... Утредента сабајле одам кај управникот, покрај него седи шефот на партиската организација во театарот

со црвена врска, со шампањско пред нив. Ми кажаа дека управникот е веќе сменет, управник ќе бил овој шефот на партијата. Основна тема на разговорот беше нивниот страв јас да не почнам да давам изјави кога ќе се вратам во Скопје. Тие се обидуваа де факто да ме поткупат. Значи, ако јас не давам интервјуа, тие можат да ми понудат договор за три режии на три години со хонорари како што им даваат на советските режисери. А советските режисери, макар тоа била и деветтата нога, паметам – имаа хонорар од 40 000 круни (јас имав половина од тоа). Се разбира, мене ни договор ме интересираше, ни ништо, само гледав да си одам, бидејќи ситуацијата беше таква каква што беше. Ленард беше загрижен безбедно да ме префрли, му беше многу страв да не ми се случи нешто ако јас патувам со воз или поминам граница, бидејќи ќе ме прогласеа за персона нон грата. Така, тој ме префрли до Будимпешта, а јас потоа се качив на воз, овде во Скопје на станица ме пречекаа жена ми и Тома Шалам, познат словенечки поет, со кого бевме пријатели. Седевме и му раскажував што се случи. Ми вели: „Знам дека ти е тешко, но биди сигурен дека ова ќе биде за тебе многу важно во животот, ова ќе значи некоја пресвртница“. Јас неколку месеци се акав низ Скопје, не знаев што да правам, од каде да почнам. Страшно беше. Прво што сфатив беше дека и нашиве се занимавале со претставата. Побарале од костимографката Маниќ детален извештај какво била претставата, барале да опише. Второ, во досието подоцна, најдов дека, на пример, од Алексиев, тогаш уредник на *Современост*, кој имал добри врски со Полска, ДБ барала да напише проекција за тоа како мојот „случај“ ќе се одрази на односите на Југославија со земјите на Источниот блок. Ме обзеде едно лошо чувство дека и овде не чувствував поткрепа. Сепак, по неколку месеци, ме покани тогашниот управник на Театарот на народностите да работам нешто. Му велам: „Јас имам нешто што морам да го направам, не можам друго да режирам дури не го изведам тоа“. Прашува: „Што е тоа?“. – „*Големата вода*.“

СЦЕНА ОД „ЖИТОЛУБ“ НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ ВО РЕЖИЈА НА ВЛАДИМИР МИЛЧИН

• И така всушност *Големата вода* ја постави во Скопје?

Со една тема што беше коментар на тоа што се случи во Братислава.

• Има уште една, понова претстава што се поврзува со еден таков, да речам, политички скандал, и со обид за забрана...

Свети Сава.

• Тоа беше која година? Како дојде до правењето на таа претстава?

Свети Сава ја работев во 1990 година во Зеница. А нејзината историја е ваква. Во зимата 1989 година, ми се јавува Вучелиќ, тогаш беше директор на Театарот Звездара. (Со него се познававме од порано, тој посебно ги обожаваше двете претстави *Зеленатa гуска* и *Животинска фарма*, а беше главен уредник на Филмскиот културен центар во Белград кога ние гостувавме таму; тоа беше триумф!). Ми вели: „Ќе ти пратам еден текст, сакам да го прочиташ и да ми кажеш дали сакаш да го работиш". Ми објасни дека текстот е на Синиша Ковачевиќ, се однесува на свети Сава. Јас му велам: „Милошевиќ е на власт, направени се чистки, не мислиш ли дека е подобро некој Србин режисер да ја прави претставата?" Ма не, вели Вуќелиќ, безмалу ме направи параноичен, чуден. Јас го добивам текстот, го читам и уште повеќе ми се потврдува чувството дека тоа, сепак, Србин треба да го прави. Му се јавив, му велам - ова е деликатно. Тој, пак, ми вели, ќе дојдеш ти во Белград на состанок, ќе собереме актери... Имав некоја пукнатина на ногата, значи во лонгета сум, имам некоја патерица, а треба да одам во Белград да се сретнам со Милорад Павиќ, од него ми требаше одобрение да правам драматизација на роман, исто така за театарот во Зеница. Е, па фино ми вели Вучелиќ, пред да одиш кај Павиќ, ние ќе ти направиме состанок кај нас на Звездара. И одам јас таму, таму Мила Падиќ, Данило Лазовиќ, Данило Стојковиќ (кој е инаку Македонец од мавровските села), Лазо Ристевски итн. Правиме муабет и сите ме разубедуваат, таман работа, нема никаков проблем што сум јас Македонец, треба да го правиме, сакаме да го правиме текстот... Така јас прифаќам да направам дефинитивна поделба, да му ја пратам на Вучела и да се работи. Се симнувам оттука, земам такси, одам кај Павиќ, ама се симнува и Данило Стојковиќ, зема такси и оди право во Српската патријаршија и дига врева дека ќе се работи антисрпски текст насочен против српската нација и Српската црква. Настанува голем скандал во Белград, но се организира јавно читање на текстот и работата речиси се заборава.

• Обидот да се направи претставата, сепак, не заврши со тоа?

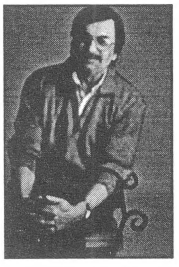
Следната есен, ми се јавува Радован Марушиќ, директорот на театарот од Зеница. Јас таму веќе имав правено две претстави, а претстоеше и поставувањето на драматизацијата на Павиќ. Марушиќ ми вели - сакам да ја работиш *Свети Сава*. Зборувал со Синиша, па и тој се согласил. Но, кој да го игра св. Сава? Решиле да го донесат Жарко Лаушевиќ. Викам, ти си зборувал со Жарко? Да, вели, Жарко те чека на муабет. И јас пак на воз, одам кај Жарко. Многу малку го знаев него, зашто Жарко е помлад од мене. Одам кај него дома, Жарко седи во станот, ладно е, почеток на декември, студи, не му работи парното, завиткан е во ќебиња. И мене ми дава две ќебиња, седиме, пиеме кафиња и по три часа муабет, Жарко се согласува да игра. Му велам, може да биде ризично. Не, вели тој, ова е добар текст, јас сакам да го играм, ти имаш концепт, не ме интересираат кретени... Така, почнуваме ние да ја работиме претставата. Бескрајно убав процес на работа, Жарко беше фантастичен соработник, не само со мене, туку ја држеше целата екипа. Одлична музика имавме, ја правеше Ксенија Јазичевиќ.

• Кога започнаа проблемите со оваа претстава?

И пред премиерата веќе имаше анонимни телефонски јавувања од некои српски села во околината на Зеница. Но, во весниците излегоа доста добри рецензии, па претставата беше избрана за Фестивалот Стериино позорје. Значи, премиерата е негде во јануари 1991 година. Кога, пак, отидовме на Стериино позорје, веќе имаше огромна температура околу претставата, дури и најава за бомби. За време на претставата имавме обезбедување, бидејќи имаше закани дека ќе пукаат во Жарко. Во двата портали стоеја телохранители од Цетиње, од каде што е Жарко. А за следниот ден беше закажано гостување во Белград, во Југословенско драмско позориште. Ќирилов дојде да ја види претставата, рече сè е супер, ама утредента во Белград не се појави на претстава. Беше интересно и тоа дека по претставата во Нови Сад, вечерта Хрватите почнаа да пласираат теза дека ова е великосрпска претстава што го велича српскиот национализам. И доаѓаме ние утредента во Белград, негде околу четири попладне отидов да правам светло и тие чуда, а веќе имаше транспаренти по ѕидовите на ЈДП поставени од партијата на Шешељ и од

Светосавска странка. На транспарентите пишуваше дека претставата е муслиманско-македонски заговор против Србите и слични чуда, многу непријатни... Почнува претставата и по две минути почнуваат извици, свиркања. Истовремено почнаа да ја пеат светосавската химна. Не можеше да се игра, Жарко ја прекина претставата, им се обрати и им кажа дека може нив да ги разбере, но бара од нив да ја изгледаат претставата, па потоа да се разговара, да се види што е навредливо за Црквата, за нацијата. Навистина, претставата беше за Милошевиќ, а св. Сава беше само прототип за Милошевиќ. Се разбира, тоа не беше директно банализирано, ама можеше да се препознае Милошевиќ како човек што ја злоупотребува идејата за нација, за апсолутна власт така што го гради сопствениот мит. Меѓутоа, на Жарко не му дозволија да заврши, му свиркаа и го пцуеја. (Инаку, Жарко многу држи до своето православие, се декларира како верник.) Почна вистинска драма од едно саат време во која Милена Дравиќ, Борка Павичевиќ, Драган Николиќ излегуваа на сцена и ги молеа овие што свиркаа претставата да се одигра а потоа да се дискутира. Немаше разбирање, на Милена Дравиќ ѝ викаа „комунистичка курво", ужас беше! Се сеќавам, Синиша Ковачевиќ зад сцена плаче: што е ова, ова ли е мојот народ... Во меѓувреме, како што ова почна, се појавува некојси командир на полицијата, кој ме бара мене на врата, мене – пази! – за јас да дадам дозвола да влезат и „да расчистат". Викам, дали сте вие нормални? Прво, вие требаше да спречите, а кога веќе не сте спречиле, сега барате согласност од мене да влезете и да тепате, тоа не доаѓа предвид! Потоа, се појави Шешељ, вели - јас знам дека имате втора претстава и во единаесет, на памет да не ви падне да играте, зошто ќе направиме поголем циркус само ако се обидете. А ние стоиме во театарот, не излегуваме. Полека, некои од актерите ги спакувавме, ги пративме кого во Зеница, кого во Нови Сад назад. Раде Радовановиќ, кој беше член на УЈДИ (Удружење југословенске демократске иницијативе), новинар и драмски автор, дојде и ни вели - немојте да излегувате. Заедно сме, значи, Синиша, Жарко, јас, жена ми Ема, жена му на Синиша, на Жарко жена му и професорот на Жарко, Миња Дедиќ, кој во знак на солидарност седи со нас. Се појави едно време некој тип-поп, кој се претстави како некаков незнамтишто и, на крај, додаде титула - гроф Анжујски. На тоа Синиша почна да го пцуе, а овој вели дека доаѓа како емисар на гулабите од Светиот синод на црквата, тврдејќи дека не се поповите замешани во ова. На тоа му скокна Синиша и му вели: „Оние во мантии надвор, од Светосавска странка, што се?", а тие беа од Богословијата. Дури во два и пол по полноќ излеговме од зградата, јас се вратив во Нови Сад. Сега ситуацијата беше многу интересна со Хрватите, кои пред тоа викаа дека ова е многу српска претстава, а сега наеднаш не тапкаа по рамо. Главниот одбор на Фестивалот се мислеше дали воопшто да даде соопштение по повод настанот. На крај, тоа се заврши така што претставата доби награда на Тркалезната маса на критиката, а Жарко доби награда за актерско остварување. Тоа беше сè.

МИЛЕНА ДРАВИЌ



ДРАГАН НИКОЛИЌ

• Какви беа одгласите по скандалот со *Свети Сава* во Југословенско драмско позориште?

Претставата уште се играше. *Вечерње новости* организираше целодневна тркалезна маса во Белград, на која бев и јас повикан и на која учествуваа разно разни луѓе (потоа дискусијата излегуваше како фељтон). Кога заврши тркалезна маса, запнаа да одиме во црквата „Свети Сава" на Врачар, по иницијатива на Драгутин Постуршки, некаковси естетичар, кој беше главниот идеолог на национализмот на таа дебата. Демек, одењето во црквата можеби ќе ни помогне да сфатиме какво светогрдие правиме. Следна епизода беше кога јас, со полициска придружба, одев од сараевскиот аеродром до Јајце да ја примам наградата за режија на Театарските игри на Босна и Херцеговина. Сите награди ги добив во колата, од Миро Ласиќ, напред полиција, назад полиција, бидејќи имаше закани со бомби, таму, во некое село... На крајот, се случи нападот на Жарко во ресторанот во Подгорица, од страна на група луѓе, кои веројатно биле инспирирани од јавните анатеми и закани.

• Потоа тој беше суден и отиде в затвор за убиство при тој напад врз него?

Да, да. Одлежа, а сега е во Америка.

• Колку пати, всушност, се играше таа претстава?

Таа имаше многу изведби, многу гледана претстава беше.

• Можеш ли да издвоиш твоја претстава што од одредени причини била необична или важна за тебе?

Интересна е, на пример, приказната поврзана со *Бркотница* на А. Белински. Тоа е текст што го добив на филм пресликан во Братислава, пред да тргнам за назад. Ми рекоа дека таму не може да биде игран, па ми го дадоа на филм за да го поставам кај нас. Го пресликале страница по страница од архива, во некоја библиотека во Прага, а го ставивме во шише од спреј-пена за бричење, во најлони, и така го донесов овде. Го правев во Драмски театар во Скопје. Тема е револуцијата, но беше интересно тоа дека од Братислава не знаеја многу да ми кажат за авторот, освен тоа дека тој е киевски Евреин, кој за време на прогоните во 1905 го напушта Киев. Белински бил полиглот, учествувал во првата револуција, а потоа пак бега, живее едно време во Виена, таму го пишува тој текст, кој е забрануван и во Прага и во Виена и тоа еднаш како комунистички памфлет, а еднаш како антикомунистички памфлет. Не знаеме точно, но веројатно е загинат негде дваесеттите години во Граѓанската војна во Русија. Ристе Стефановски, кој тогаш беше управник на Драмски, реши да побара од Советската авторска агенција, нели - дозвола за текстот, а доби одговор: непознат автор, таков текст не постои. Тоа го ставивме во програмчето. Некои од критичарите кај нас ја сосекоа претставата (Петре Бакевски, на пример). Арно ама, таа отиде на Дубровнички летни игри и таму беше триумф, бомба, лудница. Просто несфатливо беше како на секоја реплика има смеење. Отпосле во *Театарски гласник* ја презедоа одличната критика на Игор Мргуљаш. Тоа е страшно актуелен текст и сега да го играш, бидејќи го тематизира тероризмот. Потоа го поставив и во Вараждин, тоа беше исто одлична претстава. Но, интересна е и следнава случка. Поминаа години од мојата режија на *Бркотница*, и лани добив и-мејл од еден чешки режисер, кој пишува книга за Белински. Тој истражувал по сите архиви, бидејќи во Чешка текстот се појавува и се игра по падот на режимот. Така, тој се распрашува каде е игран текстот и полека доаѓа до Вараждин, а таму му кажуваат дека и во Драмски е игран. Неверојатно е дека чешкиов режисер открива оти, всушност, се работи за двајца автори, од кои едниот завршува во Америка, пишува сценарио и умира како сценарист, а со другиот не се знае што се случува со него. На режисерот, кој е сега еден од од најпознатите театролози во Словачка, му пратив податоци како сум дошол до текстот. А овие двајцава автори, всушност, напишале два текста, и двата врзани за тероризмот, за револуцијата. *Молох* е вториот текст, кој ќе морам исто така да го поставам. Сега, кога гледам што се случува, на пример, во Англија, Лондон и бомбашките самоубиства, сфаќам дека за тоа се зборува уште во *Бркотница*. Во текстот има еден револуционер, кој цело време страда од тоа дека ништо не може да ги разбуди луѓето и постојано размислува што би било доволно силно да ги крене на револуција. Накрај, вели, најдов решение, кое му го кажува на еден помлад анархист: „Ако милион луѓе се убијат во ист момент, јас мислам дека тоа ќе биде доволно силна експлозија за да ја разбуди матушка Русија."

Има уште една претстава што ми е важна поради сосема друга димензија, а тоа е актерот што многу ми значеше Истреф Беголи. Со него четири претстави направив, петтата не ја направивме. Тој го играше Исак Бабељ, па Ахмет Нуредин во *Дервишот и смртта* и главниот лик во *Брегот на жалоста*, сите во Приштина. Потоа го играше Кадмо во *Бакхи* на Дубровнички летни игри. Петтата со него не ја завршив, а требаше да биде *Сонцето заоѓа* на Гелдерод. (Ја направив во Скопје, неколку години подоцна, со Бајруш Мјаку). Отидовме со Истреф во Сплит, тоа е во 1988 година, и ги почнавме пробите. Тој секогаш во процесот, кога се чита на маса, работи под кочница, никогаш не влегува со емоции. Тој беше единствениот актер што постојано ти вели - скрати ми ја ова реченица, скрати ми ја она, а кога ти го прашуваш зошто, одговара: „Ова ќе го одиграм и без текстот". Тој беше актер што додека чита, на читачки проби, ја правеше партитурата на улогата, динамиката и интелектуалната содржина на улогата. Првпат во Сплит, по неколку дена читање на маса, тој почна да вежба со полн интензитет. А текстот е за Карло Петти, кралот Хабсбуршки, крал на Шпанија и Австрија, кој абдицира во корист на неговиот син Филип Втори, но потоа се премислува, сфаќајќи дека, всушност, синот му ја подготвува смртта, дека тој не владее со моментот кога ќе умре, туку дека власта на тој миг ја има син му, кој е манијак. Значи, темата е баш тоа, смртта, стравот од смртта, по малку е лировска: еден император, најмоќниот владетел во тоа време на Земјината топка, во чија империја сонцето никогаш не заоѓало, сега сфаќа дека тоа сонце може да зајде. Штом почнаа пробите, луѓето се избезумија, зошто се наметна голема енергија, екс-

пресија, многу беше моќно. А едно сабајле, два дена пред да поминеме на мизансцена, околу шест, ме буди страшна главоболка, отворам очи, и како што лежам вака гледам дека ваму, кај што ми се нозете, на едно столче седи Истреф, се тресе и вели: „Владо, мене ми е страв, јас не можам да го играм ова, јас ќе умрам на сцена". Два дена имавме разговори, пиевме кафе, тој ми ја зема раката, вака - буквално му се тресе, се прелева кафето. И два дена беше убедување да остане, да не остане. Тој, сепак, ми вели: „Мене ми е страв дека играјќи го ова јас ќе умрам на сцена, почувствував како тоа ме влече". Тоа беше она за кое веќе реков: актерот на сцена живее поинтензивно отколку во приватниот живот.

• Споменавме пресудни настани, пресудни личности. Кога сме кај влијанијата, освен оние од детството и од времето на студиите, има ли некој друг соговорник, современик со кој ти било драго да соработуваш или некој настан што бил повод за промена во твојот творечки свет?

Има неколку средби во животот што се краткотрајни, но се страшно важни. Ќе спомнам една. Тоа е многу чудна случка од студентските години. Јас знаев чешки и руски, а од друга страна, иако не најважно, имав стан во Белград во кој можеше незабележано да одведам некои луѓе. Сеќавањево се однесува на средбата на Крејча и Товстоногов во септември 1968 година, значи по окупацијата. Тие се знаеја и претходно. Ме замолија, просто сакаа да се видат, ама тоа да не го видат амбасадите, така што со една многу сложена операција дојде до разговор во мојот стан. Самиот разговор беше страшен, завршии така што и двајцата плачеа. Години подоцна, кога МНТ беше на гостување, на пауза од претставата, дојде помошникот и ми кажа дека Товстоногов ме кани во кабинетот. Тогаш повторно се видовме. Утредента, кај него дома, живееше со Лебедев, кој беше голем актер и му беше зет за сестра, го прашав Товстоногов дали се сеќава на мене, на средбата во студентскиот стан. Знаеш зошто ми беше важно сето тоа? Страшен беше нивниот разговор, меѓу двајца луѓе што припаѓаат на иста професија, кога таа професија значи нешто во светски рамки, двајца луѓе што во тоа време во своите држави беа престижни (на пример, Товстоногов имаше Ленинови награди, беше член на Врховниот совет на СССР, народен уметник, а Крејча беше славен во сама Чехословачка, како и надвор). Пази, овие двајца се наоѓаат во трета земја, откако

СЦЕНА ОД „ДЕРВИШОТ И СМРТТА" ВО РЕЖИЈА НА ВЛАДИМИР МИЛЧИН

армијата на едниот ја прегазува земјата на другиот, прават театар и констатираат дека всушност не можат ништо! И дека сè, целиот тој интелектуален и креативен багаж не им вреди ни пет пари, наспроти војната. Што е уште пострашно, сега тие во таа трета земја се наоѓаат во ситуација во која луѓе од таа трета земја им викаат на едниве „Вие треба да демонстрирате", а од друга страна бараат да се бојкотира претставата на Товстоногов. Во самата сала имаше и луѓе што демонстративно не стануваа на советската химна. А на Крејча и Товстоногов им беше јасно дека сето тоа околу е цирқус. Се сеќавам кога повторуваа: „Којзнае кога ќе можеме пак да разговараме..." Ако ништо друго, тогаш сфатив дека сè што ние се обидуваме да направиме со театарот е, во крајна линија, прашање на етиката, дека и во животот и во професијата најбитната е вертикалата што нè држи. Достоинството не трпи поделба - на сцена и надвор од сцената, не можеш да имаш еден морал на сцена, а друг морал надвор од неа.

Борче Грозданов

Прличко во безвремието

Еден век од раѓањето на легендата

Да си ми живо и здраво детуле... Не верувам дека има некој што не се сеќава на почетокот од милозвучниот благослов на Манданата од Мис Стон, со кој во свет пркнува ново чедо, поттикнато и поздравено од песната на славејот, која тече од устата на стариот комита... Токму овој момент го чини незаборавен овој легендарен лик кој го (пре)-создава единствениот, најголемиот Петре Прличко! Тој го сака и го негува актерот во себе во театарот, филмот, операта, на медиумите, создавајќи од својот живот метафизика, заради која уметноста е уметност, актерот-уметник е создаден да твори, да премине преку времето, да остане во безвреме... Тоа маркантниот чичко Перица го достигна. А, започна како штотуку пркнато детуле - момчак. На 16 години го напушта родниот Којник во Велес и од неговиот макадам, преку театарот на Михајло Лазиќ, тргнува во светот на смеата и солзите, на песната и плачот. Научил сè, од корен - играл по улиците, дворовите, кафеаните, импровизираните сцени, неретко и гнилите штици... Најнапред во Србија... Но, токму тие и такви штици и буквално живот му значеле. Враќајќи се дома, македонската врвица ја започнува со Аркадиј во „Платон Кречет“, првата пиеса одиграна на македонски јазик, со што свесно се вградува во темелите на македонскиот театар... Оттогаш па сè до 1991 година, тој игра, оставајќи на сцената и надвор од неа ѕвездена трага... Никој не ќе го заборави ниту легендарниот Јеротие Пантиќ, кој опстојува полни 43 години (262 изведби). Тука е и „Чорбаџи Теодос“ (346), Митке во „Коштана“ (203)... И навистина многу други.

Зад себе остава 55 професионални режисерски ракописи, една оперска режија - „Гоце“ (1954 - МНТ), шест кратки драмолетки - едночинки, 11 драматизации, 17 режии на куклени претстави... Триесет и два филмски лика... Бројки! Но, бројки кои говорат за еден постамент во театарот, за еден столб кој, и да сакаш, не можеш да го одминеш, токму поради тоа што последната премиера ја доживува на 82 години - го

игра Убав во претставата „На сечило“ (текст Бранко Варошлија, режија Душан Наумовски на сцената на „Јордан Хаџиконстантинов - Џинот“ во Велес). Интересно заокружен, креативен пат, зар не?!

Наградите се бројни, добиени низ целата територија на некогашна СФРЈ - филмски, театарски, животни... Не само печатот и колегите, ами и оние поради кои Петре Прличко создаваше - гледачите, го имаа за свој, преку сцената, платното, ТВ екраните, „во живо“...

И токму затоа, по еден век од неговото раѓање, во текот на март годинава (официјална дата на раѓање на актерскиот великан е 13 март, но тоа не може да се земе со егзактна прецизност) весниците беа полни со неговиот „лик и дело“. МНТ му се оддолжува со биста и ново „Сомнително лице“, а Јеротие го игра неговиот наследник... Но, дали е тоа доволно, дали е сè направено, дали е сè речено... Останува да се помислиме, оти: зборот е збор, мислата - мисла, сеќавањето - сеќавање, а легендата е легенда. Прличко е токму тоа.

ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ: ИМАВМЕ ТЕАТАР - ПЕТРЕ

„Имавме театар - Петре. Сите оние кои имаат ваков театар (ова не е лапсус лингва) немаат потреба да стравуваат за неговата иднина. Тој не беше актер, режисер, драматург... Тој беше сè што значи театар“, рече спикерот на Парламентот и режисер Љубиша Георгиевски, за својот колега и пријател, Петре Прличко, на момент пред да го овековечи и да го открие спомен на големиот чичко Перица.

СЛАВКО ЈАНЕВСКИ: СИН НА ТАЛИЈА

Во едно (не така) далечно писание од 1965 година, Славко Јаневски, овој уметник, скомрах, актер и сè што е во театарот, ќе го овековечи како „посинок на божицата Талија... опашеста ѕвезда која патува, не гледа, свети, жарува, но е далеку од пеколот...“ Авторот на скулптурата, академик Томе Серафимовски само го „исправи“ Јаневски, потврдувајќи го Прличко како син на Талија.

СО НОВОТО „СОМНИТЕЛНО ЛИЦЕ“

ПОКЛОН И ЧЕСТ НА ГОЛЕМИОТ ЧИЧКО ПЕРИЦА

Премиерата на *Сомнително лице* беше најавена како прв чекор во одбележувањето на *Годината на актерот*, замислена и посветена на големиот Петре Прличко. Токму тој најсвежо кај театарската публика е врежан како ненадминлив Јеротие Пантиќ, главниот и неповторлив лик во оваа Нушиќева пиеса. Интересно е дека на одбележувањето на 100-годишнината од раѓањето на Прличко, во оваа претстава Јеротие го игра неговиот наследник, внукот Игор Џамбазов. „Враќањето во театарот освен тоа што е со повод, за мене претставува и посебен вид возбуда. Повторно почувствував како е да создаваш, да си замислуваш дека правиш нешто што може да го смени светот, а по завршувањето на пробата се враќаш дома како издишан балон“, накратко го опиша своето чувство на повратник на сцената по една деценија во МНТ, „главниот јунак“ Џамбазов.

Тој вети само неколку „џаки“ од дедо му, останатото е негово.

Режисерот Синиша Ефтимов потенцираше дека е прекрасно да се работи со еден актерски дрим тим создавајќи совршен процес на забава, со надеж за успешна претстава. Освен Игор Џамбазов во претставата играа и: Ванчо Петрушевски, Оливер Митковски, Јелена Јованова, Билјана Беличанец, Никола Ристановски, Емил Рубен...

На прашањето поставено на **Игор Џамбазов**: *Дали директен и единствен повод да се вратиш во театарот е дедо ти Петре Прличко, односно Јеротие во* ***Сомнително лице***, тој одговори: *Многу работи сум ветил во животот, се трудев да ги исполнам, но многу од нив ми избегаа од раце. Годинава решив да реализирам барем една од нив - она што му го дадов на дедо ми, пред 10 години, на неговиот закон - дека ќе го одиграм Јеротие. Имам прекрасен мотив за тоа - премиерата е на 17 март, на стогодишнината од неговото раѓање. Факт е дека тој ме врати в театар.*

Александра Бошковска

Детали што создадоа легенда

Петре Прличко – патувачки актер

Кој е Петре Прличко? Јеротие Пантиќ, Митке, Срето Нумеро, Анта, Флоки Флеш, Арсо... Актер, татко, дедо вистински, дедо на сите, риболовец, шегаџија, торба полна приказни, картаџија, Капетан Микула...

Мистерија?

Од каде дојде и како патуваше? Постоеше ли вистински или самиот се создаде нижејќи сказни и притоа шамански заведувајќи нè. Чекмеџето документи што ќе го потврди секој негов збор, го нема во ниеден архив и не ни останува ништо друго освен да му веруваме.

Детство

Првата сопка ни се случува уште со датумот на неговото раѓање. Во сите документи, интервјуа, изјави, фељтони, монографии и истражувања за него стои дека е роден на 13.03.1907 во славното велешко маало Којник. Но, пред само неколку месеци зборувајќи во медиумите за својот дедо, неговиот внук Игор Џамбазов нè соочи со митската природа на овој датум: *Мојот дедо знаеше која година е роден, но не и кој ден или кој месец. Го имаше најдено и својот побратим по млеко кој исто така знаеше дека е роден тогаш кога на Спасета му умрело магарето или така веќе некако.* Значи, Прличко го одбира датумот на своето раѓање и шеретски нè измамува уште на самиот почеток на приказната, која, всушност, и не ја знаеме преку документи и факти, туку само од неговата убедлива актерска уста. За своето раѓање вели: *Не знам како изгледало околу мене на мојот роденден. Што ден бил, какво било времето, кој сè дошол на честитање. Но според она што подоцна ми го раскажа татко ми Ало Прличко, мустаќлијата, меѓу велешани познат како шегаџија, тој ден, во неговата куќа се празнувало. По обичај се поднапил, ги викнал роднините и пријателите и веселбата траела долго, долго. Не случајно, зашто на свет дошол син му – Петре Прличко, наследник на неговите – долгови.*[1]

Со актерскиот талент се соочува уште како дете. Еден ден велешкиот лекар Панче Васков го прегледал Ало Прличко и установил дека од пиење половина џигер му е изгорен. Дотрчал до жена му Роса (мајката на Прличко) и ѝ кажал дека мора да го оттргне од ракијата како знае и умее. Роса веднаш ги собрала децата. Планот бил ваков:

Кога вечерта татко ми ќе се врати од работа, да му се фрлиме под нозе и да заплачеме. Колку мајка ми ќе зборува толку ние ќе плачеме повеќе. Речено–сторено. Направивме неколку проби, одеше добро. Роса беше задоволна од нашата „глума“.[2]

За таа „глума“ Петре Прличко утредента добил 100 пари – прв хонорар во животот.

Во детството ја организирал и првата претстава во својот живот: Изведбата се случила во дворот на напуштената куќа на соседите. Тема: пожар; влезници: копчиња. Одеднаш театарскиот пожар прерастнал во вистински пожар гасен од вистински пожарникари, а „капетанот“ на театарската пожарникарска бригада, т.е. јунакот од нашава приказна, го до-

---

1 *Незаборавниот Којник* - Јас Петре Прличко (март/април 1967): фељтон објавен во Вечер.
2 *Прв хонорар за плачење* - Јас Петре Прличко (март/април 1967): фељтон објавен во Вечер.

бил вториот актерски „хонорар“ - ќотек од татко му Ало. Во таа пригода ветил дека веќе нема да се занимава со сојтарлаци, но жали боже, кога на празникот Свети Сава ја добил улогата на Свети Сава во училишната приредба сеќавањето на даденото ветување исчезнало пред амбицијата на овој мал театарски вљубеник. Улогата одлично ја совладал, текстот со леснотија го научил и на денот на изведбата мошне самоуверено излегол на сцената. И кој ѓавол го натерал (веројатно онаа самобендисаност на секој актер да ги види резултатите на својата успешност), во еден миг погледнал во публиката. Ја видел мајка си Роса – расплакана од гордост и татка си Ало – намуртен под мустаците. Изникнало сеќавањето за ветувањето, веднаш ја прекинал „глумата“ и од уплав избегал зад сцена цврсто решен дека со театар веќе не се чепка ниту мртов.

Но, во 1923 година, некаде наесен, во Велес пристигнал „**Повластениот театар на Михајло Лазиќ**“. Се сместиле во дворот на училиштето „Св. Кирил и Методиј“. Исто како да си ставил пред поп сарма. Шеснаесетгодишниот Прличко побарал служба кај нив и станува реквизитер. Тој оваа служба ја разбрал со фанатизам. Еднаш од него се побарало да донесе за претставата живо дете–доенче. Перица го украл од „пред носот“ на родителите кои копале на нива. Иако го фатиле, сепак, тој ја завршил задачата и претставата се одржала успешно. Со текот на времето добил мала улога во пиесата „Хајдук Вељко“. Со одлично совладан текст, нетрпеливо го очекувал своето вистинско деби. Но на денот на изведбата се стаписал од трема и на сцената отстојал нем со спуштени раце. Што станало потоа не се сеќава, но кога се освестил завесата била спуштена, тој лежел на подот, а од салата допирал громогласен аплауз.

ПЕТРЕ ПРЛИЧКО НА ПОЧЕТОКОТ ОД СВОЈАТА КАРИЕРА

Патувачки актер

Во пролетта на 1924 година, трупата се подготвувала да го напушти Велес. Управникот Михајло Лазиќ, намирисувајќи талентиран вљубеник и вреден работник, му предложил на Прличко да стане постојан член на театарот. Петре знаел дека за дозвола од татко му не може ни да сонува, а копнежот по сцената бил толку голем што решил крадешкум да избега, оставајќи сè што му е блиско и драго зад себе. И тргнал така кон големиот град – Битола. *Сè беше во стилот „Битола, бабам Битола“. Се чувствував чудно во овој – за мене – велеград и не знаев каде пойрвин да погледнам. Театарот постојано беше полн, зашто Битола имаше добра публика. Се редеа претставите, а со тоа паѓаа сè повеќе динарчиња и во нашиот џеб. Сепак бев најмлад и најмалку заработував. Со спечалените пари одвај излегував накрај за храна и некои други ситници потребни за момче какво што бев јас, така што не ми останувааа пари за соба во хотелот или во некоја приватна куќа. Затоа заедно со* ***Релја Ѓуриќ,*** *сегашен член на Народно позориште во Белград, спиев во сандаците од гардеробата што стоеја зад сцената.*[3]

Дебитира како вистински патувачки актер со улога на дете во претставата „Бој на Косово“. Но „кариерата“ му трае кратко. Во Битола го фатил жандармерискиот наредник, некојси Арсо – пријател на Ало – и го вратил во Велес. Заработил Перица уште еден дебел ќотек кој го запомнил за цел живот, но од театарот не се откажал. Во првиот згоден момент повторно избегал, и во Битола ѝ се придружил на трупата во последен час. Имено, татарот веќе бил подготвен за ново патешествие, и тоа низ градовите низ Србија, каде што Ало немал никакви контакти. Никогаш повеќе Перица не ги видел своите родители. Чул само дека татко му го проколнал неговиот избор.

Немал можност долго да членува во овој театар. Болеста на примадоната, сопругата на Михајло Лазиќ – Каќа го принудила управникот да ја распушти трупата, а членовите се разотишле секој на своја страна. Прличко живуркал во Белград сè додека не се здружил со неколцина млади артисти со кои правел претстави на периферијата на Земун. Тоа биле обично кратки скечеви со кои печалеле по некоја пара. Како Македонец се здобил со прекарот „Чока-

3 *Битола, бабам Битола* - Јас Петре Прличко (март/април 1967): фељтон објавен во Вечер.

лија“, а како талентиран комичар – со голема популарност кај публиката.

Периодот од 1925 до 1929 година го поминал во разни патувачки и повластени театри, во кои го учел актерскиот занает. Особено значајно било членувањето во руската трупа составена од емигранти – **БИ-БА-БО**. Тоа бил хумористичен театар во кој членувал и првенецот на Хрватско народно казалиште **Емил Кутијаро**. *Настапувавме заедно пеејќи секоја вечер „рапорти“, денес познати како „врапчиња“. БИ-БА-БО беше хумористичен театар и, разбирливо, нашата точка беше во ваков стил. Се појавувавме со Кутијаро на сцената со црни фракови, цилиндри, бастунчиња, и со весник в рака и така пеејќи ја засмејувавме публиката.*[4]

Можеби е ова вистинскиот момент да го презентираме феноменот **рапорт**, кој во македонската театарска историја е нераскинливо поврзан со ликот и делото на Петре Прличко – патувачкиот актер. Тоа се всушност вистински „рапорти за месните услови“ од хумористично-сатирична природа, инспирирани од актуелните граѓански или политички случаи, напишани во шегобијна и стихувана форма и поткрепени со музика. Оваа кабаретска форма го има своето потекло во францускиот куплет, кој во истиот облик и со истата содржина се појавува во Франција на народните свечености, а во почетокот на XVIII век станал составен дел на репертоарот на саемските театри каде што никнува новата театарска форма – водвиљот. Еве неколку примери на Прличковите славни рапорти:

Во бикини сама шара,
Во врбакот цвеќе бара.
Сè во мода е!
Старо младо тамо мами
Сè ќе биде како лани!
Сè во мода е!
А на пролет штркот иде,
Модата е крива – виде?
Сè во мода е!
Ќе се сврши ѓенијално,
Само преку социјално.
Сè во мода е!
(Препев: Димитар Ангеловски)[5]

На све страни луѓи пишти,
Свуд све нови порезиште.
Од тих силних нових дача,
Останкемо сви без... пертла.
Трговци се буне: криза,
Требала би њима виза,
Ако игде има дрпа,
Код њих скупа свака крпа.[6]

Или:

Ови ѓоре баш не стоје,
Стално мере, нешто кроје,
Али кроје увек тако
Или кратко или дуѓачко.
С рапортом ќу прекинути
Јер веќ чујем Петре ќути.
Вечерас сте овоѓ сити,
Сутра ќу вам наставити.[7]

Обично го имале нашироко прочуениот рефрен: *Ја свуда летим и све приметим, трајла ла ла...*

Освен овие хумористично-сатирични рапорти и скечеви, најчесто изведувале гротески, хуморески, живи слики и мали оперети. Иако на репертоарите на патувачките и повластените театри имало и пиеси поставувани на сцените на државните театри, сепак преовладувале романтични пиеси – „Париските бедници“, „Звонарот на Богородичната црква во Париз“, „Крвната одмазда на Корзика“, „Една ноќ во харемот“, „Убавицата во Багдад“, „Фаун“, „ Шокица“ и др. Репертоарот бил скроен за да ѝ се додвори на публиката, бидејќи без нејзино присуство членовите на трупата останувале гладни и без покрив над глава. А, кога сме веќе кај придобивањето на публика, патувачките уметници биле особено креативни при маркетиншкото продавање на своите уметнички дела. Вообичаено било под секој наслов на делото да стои препорака: „урнебесна пиеса“, „одлична комедија“ и сл. Многу често градовите осамнувале под изобилие летоци на кои стоеле стихувани покани од овој тип:

Ко шалу воли, ко смеха ишше
Нек дође вечерас – у позориште.[8]

Или пак предупредувања, мошне нападни, но духовити и ефикасни:

Сеизмолошката станица од Белград јавува дека вечер во вашиот град ќе има силен земјотрес. Единствено место што ќе биде поштедено од

4 *Граф за Шапшалот* - Јас Петре Прличко (март/април 1967): фељтон објавен во Вечер.
5 Ивановски, Иван: Волшебник на сцената (За животот и делото на Петре Прличко) (1973); Скопје: МНТ.
6 Стефановски Ристо: Театарот во Македонија (1990); Скопје: Мисла.
7 Ibid.
8 *Земјотрес од шеѓи и комедии* - Јас Петре Прличко (март/април 1967): фељтон објавен во Вечер.

ПИЕСАТА „ПЕЧАЛБАРИ" ВО ИЗВЕДБА НА ПАТУВАЧКИОТ ТЕАТАР „БОЕМ"

катастрофата е хотелот „Српски краљ"... И во овој хотел всушност ќе има земјотрес, но од бурни шеги, од песни и хумор, што ќе Ви ги прикаже патувачкиот театар...[9]

Во 1927 година Прличко бил во **Тимочкиот повластен театар** кој бил под раководство на **Никола Јоксимовиќ**. Една од омилените анегдоти на Перица е врзана токму за овој театар. Во пиесата „Шокица" ја добил улогата на улавиот Војо. Тоа е улога на слуга кој се вљубува во ќерката на својот стопан и кога не му ја даваат за жена полудува. Шокот настанува во моментот кога разбрал дека неговата љубовница ќе ја игра сопругата на управникот - **Рада Јоксимовиќ** која била „висока и дебела како планина". Никако не можел да замисли како тој – онака низок – клекнува пред неа на колена и вели: „О Јањо, јагненце мое, да знаеш колку те сакам, повеќе од сето богатство на твојот татко...". Потоа требало да стане и да ја бакне, за што практично требало да се качи на столче. Му се пожалил на постариот и поискусен колега **Драгутин Тодиќ,** а тој вака го советувал: *Предлагам да ја примиш улогата, инаку ќе летнеш како куфер! Каде ти ќе најдеш театар каде што жената на управникот и режисерот не игра наивки.*[10]

Во 1929 година стапил во војска. Неговиот каплар заклучил дека секој артист е нужно и свирач, па го назначил за трубач. За среќа, по некое време сепак го префрлиле во Офицерскиот дом и тој до крајот на војникувањето не видел ни шлем ни пушка.

Во 1930 година, во Белград, се запознал со **Милан Јовановиќ - Њоња**, кој од Здружението на драмските уметници добил дозвола за формирање трупа. Им се приклучил и со нив гостувал низ цела Македонија. За време на турнејата низ Косово и Метохија тој и **Димче Трајковски,** поради несогласување со управникот, ја напуштиле трупата и дошле во Скопје. Престојувал во една соба во куќата на Димче Трајковски, каде што едно време му бил потстанар **Кочо Рацин**. – *Петре, ќе дојде време кога ќе играш главна улога во моја драма.* - За жал оваа желба на Рацин не се исполнува. Една вечер дури и бил приведен во полиција заедно со Рацин и дури по два дена испитување бил пуштен.

9 Ibid.
10 *Граф за Шапшалот* - Јас Петре Прличко (март/април 1967): фељтон објавен во Вечер.

Додека престојувале во Скопје, тој и Димче Трајковски учествувале во КУД „Абрашевиќ“. Таму Прличко ја режирал претставата „На синџирот“ во која ја играл и главната улога. Пиесата го третира проблемот на работниците и на самиот почеток на премиерата во кафеаната „Престолонаследник“ изведбата била прекината од полицијата. Сите артисти ги однеле во затвор. Бидејќи на Прличко ова му било второ апсење во многу краток период, го прогласиле за сомнителен и го протерале во Велес.

Во Велес бил сосем сам, без соработници, а родителите веќе му биле починати. Не се решил на никаков театарски потфат, но по некое време пристигнал Димче Трајковски и заедно настапувале во саботите во кафеаната „Мегдан“. Набргу умрела и сестра му и бидејќи останал без никој свој, ги продал двете билијард-маси од кафеаната на татко му и заминал за Белград.

Таму ѝ се приклучил на трупата на **Мика Стојковиќ**, многу способен и снаодлив човек. Тој на многу интересен начин ја полнел салата со публика составена од војници. Првин ќе му пристапел на еден од офицерите и сè ќе се распрашал за генералот. Утредента упорно го чекал генералот пред неговата куќа и ќе му пристапел со изјава како божем се бореле заедно. Прво тој не се сеќавал, па Мика Стојковиќ бил навреден, па генералот ќе се сетел, за на крајот да вети дека вечерта ќе ја донесе војската на претставата. А богами во тоа време генералите ги одржувале своите ветувања.

Честите гостувања низ Југославија му овозможиле на Прличко да се стекне со голема популарност кај публиката. Таа го препознавала како врвен комичар и изведувач на „рапорти“. Менувањето служба во различни трупи и кај различни управници му овозможило значајно организациско знаење, па затоа се охрабрил да формира сопствена трупа. Дозволата ја добил од Министерството за просвета од тогашниот началник на одделението за давање концесии – писателот **Вељко Петровиќ**. Услов за добивање дозвола било да вработи само членови на Здружението на драмски уметници кои биле без работа.

Управник на сопствен театар

Државниот Вардарски повластен театар „Боем“ под управа на **Перица П. Алексиќ - Велешанец** е основан во 1931 година. Иван Ивановски во својата книга „Волшебник на сцената“, издадена по повод педесетгодишниот уметнички јубилеј на Петре

„НА ЗАПАД НИШТО НОВО“ ВО ИЗВЕДБА НА „БОЕМ“

„ПЕЧАЛБАРИ" ВО ИЗВЕДБА НА „БОЕМ"

Прличко, вака го коментира овој факт: *Овде е нужно да се дадат неколку најлапидарни објаснувања: прво дека Алексиќ е уметничко име на Прличко и тоа доаѓа од името на татко му Алексо; второ, дека веднаш по Првата светска војна уметничките имиња биле во голема мода и, трето, дека првобитно „Боем" се викал „Сина птица", кој изведувал главно скечеви и други помалку претенциозни текстови...*[11]

Членови на трупата биле: **Стојан и Станка Живановиќ, Нада Прауловиќ, Предраг Дишленковиќ, Ѓуро Драгиќ, Миле Стојановиќ, Павле Угринац, Жарко Митровиќ, Станко Буханац, Трајко Чоревски, Благој Црвенков, Јожица Мали, Рита Ловриќ, Бранко Ковачевиќ, Анита Милошевиќ, Тасо Тасиќ, Павле Аџикимов, Димитар Зајковски и др**. Покрај стандардниот ансамбл, повремено како гости настапувале и истакнатите актери: **Добрица Милутиновиќ** во „Зулумќар", **Нада Урбанова** во улогата на Коштана, **Митуш Ваниќ, Жарко Котрошан, Раденко Алмажановиќ, Раша Плаовиќ** и други. Во театарот „Боем" наградувањето било според учинокот. Актерите биле поделени во три категории: во I се најдобрите – тие кои го влечеле репертоарот; Во II се „средните"; а во III се најмладите артисти.: *Според работата – и парите! Најдобрите земаа цел дел, односно договорената сума доколку постигневме финансиски успех. На средните им припаѓаше половина, а на најмладите – четвртина. Парите ги делевме секоја недела. Меѓутоа при гостувањата, а ние главно гостувавме, на помладите артисти кои беа најслабо платени, секој ден им давав пари за да го платат ноќевањето.*[12]

На репертоарот на овој театар се наоѓале делата: **„Ѕвонарот на Богородичната црква", „Воскресение", „На Запад ништо ново"**, како и делата на југословенските автори **„Д-р", „Белград некогаш и сега", „Ивкова слава", „Зона Замфирова", „Коштана", „На грбот на ежот", „Еврејка", „Хасанагиница", „Вода од планина", „Разделба на мостот", „Моминска клетва", „Хајдук Станко", „Ѓидо"** и други. Од македонските автори ги прикажувале **„Македонска крвава свадба", „Печалбари"** и **„Антица".**

Многу години подоцна, овој новопечен управник ќе го сподели својот организационен и естетички модел на патувачкиот театар. Еве како тој изгледа, забележан во монографијата приредена од д-р Јелена Лужина, а преземен директно од негова уста:

Артистите-чергари се истоваруваат во некојси мал град. Градот – а тоа значи публиката – мора веднаш да се освојува. Во акцијата стапуваат: а) една маркантна а ***превасполна*** *машка будала со голема паларија; б) една* ***предизвикателна*** *убавица*

[11] Ивановски, Иван: Волшебник на сцената (За животот и делото на Петре Прличко) (1973); Скопје: МНТ
[12] *Наградување по неделен учинок* - Јас Петре Прличко (март/април 1967): фељтон објавен во Вечер.

која, штом ќе се прошета низ главниот сокак, сè што е машко рефлексно ќе ја пикне раката в џеб; в) еден ***вешт*** *и* ***зборлест*** *управник, кој набрзина ќе успее да го шашардиса локалниот градоначалник (за дозвола за играње), сопственикот на локалната меана (за ноќевање и вечера) и, доколку биде еттен неизбежно, локалниот поп... И тоа е сè што е потребно за, истата вечер, претставата да биде полна а ќарот голем."*[13]

Уште една потврда дека животот и опстанокот на патувачкиот актер се вртел околу способноста да се привлече што повеќе публика. Околу придобивањето на овој најнепредвидлив елемент на театарот се вртат и најголемиот број анегдоти врзани за периодот на патувачкиот театар „Боем".

Една од најпознатите се однесува на гостувањето на „Сомнително лице" во Струмица. Пропангадистот на театарот „Боем" - **Марко Данити**, секогаш патувал неколку дена порано за да ја дигне „фамата" уште пред пристигнувањето на трупата. Во Струмица тој во текот на ноќта низ целиот град залепил плакати од театарот, а на тротоарите и на ѕидовите напишал со бела боја: „Пст... доаѓа *Сомнително лице*". Чуварите на редот се возбудиле и го известиле началникот кој оваа работа ја сфатил мошне сериозно. Така, неволно и незнајно, во струмичкото началство почнало да се одигрува сижето на „Сомнително лице". Кога „Боем" пристигнал во Струмица, управникот Перица уредно тргнал да се пријави во полициската станица како што налагал законот. Видел на кој начин се рекламира претставата по улиците и решил да се пошегува со началникот и на влегување рекол: *Господине началниче, јас сум „сомнителното лице"*. Началникот, задоволен што сам го „фатил" сомнителниот (веќе се гледал со унапредување во рацете) веднаш наредил апсење, па требало многу објаснување за да се изнесе работата на чистина. Арно ама, црвот и лутината веќе влегле во началникот и тој инсистирал прво да гледа проба а потоа да одлучи за дозвола. За време на целата изведба внимателно следел за да установи колку е тоа „подобно" за публиката. И не поминало многу кога се препознал самиот себе во ликот на Јеротие Пантиќ па ја прекинал пробата врескајќи: *Комедијанти, уѓурсузи... Нема дозвола! Нема...* И театарот бил избркан од Струмица.

Имал „Боем" еден интересен „штос" за прибирање публика тогаш кога ножот ќе дојдел до коска – Прослава на јубилеј од 15 години уметничко творештво на Перица Алексиќ, се разбира лажен. Јубилејот бил инсцениран и во секој град се одвивал по истото сценарио: се држеле исти говори и здравици, се делел истиот (не баш квалитетен часовник), а публиката од секој град била трогната и се чувствувала почестено што токму таа ја има среќата да присуствува на свеченият чин.

Исклучително важен член на трупата, за кој Прличко се сеќава со особен сентимент, е суфлерот Јово Покојни, наречен така затоа што постојано зборувал за покојници. Тој бил најдобриот суфлер во тоа време, но никој не го сакал поради тоа што бил голем пијаница. Најпосле завршил во театарот „Боем", бидејќи Прличко бил единствениот кој ги толерирал неговите пијанства. Во серијата „Комедијанти", снимена по идеја на Петре Прличко, Перица го толкува ликот токму на Јово Покојни. А по повод снимањето за списанието „Екран" ќе ја даде следнава изјава: *Јас го играм Јово Суфлерот кого го викаат Покојниот затоа што е облечен во делови од гардероба наследени од покојни колеги и роднини. Јас тој човек мошне добро го познавав и мислам дека ќе го направам точно онаков каков што беше. И воопшто, во овие триесетина дена, колку што ќе трае снимањето на серијата „Комедијанти", ќе живеам во времето што е длабоко во мене, во времето кога десетина Македонци, имавме храброст, во оние ненародни режими, наспроти српските и другите гостувачки театри, да направиме и македонски. За тие луѓе, кои оставени сами на себе, биле присилени да поднесуваат маки и понижувања, а сепак да истраат. И дали ќе ми биде тешко да работам 33 дена по 15 или повеќе часови пред камерите – воопшто нема да ми биде тешко! Јас живеам не само поради времето за кое говори оваа серија, туку и поради тоа што јас кога снимам – најдобро живеам. И мислам дека ќе издржам, подобро од младите актери.*[14]

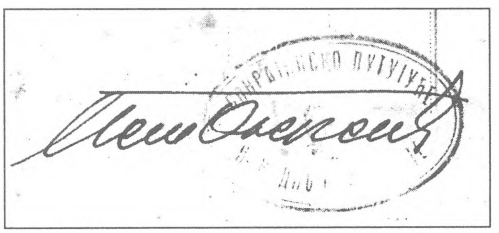
Паралелно со управникувањето со „Боем", Петре Прличко интензивно поднесувал молби за постојан ангажман во „Позориште краља Александра I", но сите негови молби биле одбивани. Со државниот театар, „Боем" има и еден друг, многу посериозен конфликт. Се погодило и двата театра да гостуваат во исто време во Гостивар. Прличко со колнење и молење го убедил началникот да даде дозвола за играње на нивната претстава па во истата вечер, во истиот град играле и двата театри. Систем на здрава конкуренција. „Боем" на репертоар ја имал „Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински. За големо чудо, претставата на „Боем" била толку

13 Петре Прличко: монографија (2004); приредувач и уредник Јелена Лужина; Скопје: Магор.
14 Iid.

многу посетена што дури и импресариото на државниот театар дошол да ја гледа, додека на другата немало речиси никој. Казната дошла веднаш преку обвинение за ширење антидржавна, македонска пропаганда.

По неколку дена, повторно имаат судир со власта, но овојпат од многу посериозен карактер и со посериозни последици. Инцидентот се случил во Тетово, повторно за време на изведбата на „Македонска крвава свадба“ и го предизвикал расформирањето на театарот „Боем“. За време на претставата, по кажувањето на репликата „Удри куче едно, јас сум Македонка, учена на маки и страдања!“, публиката бурно реагира со аплаузи, овации и одобрување. Тоа е доволен шлагворт за жандармите, кои во приправност стојат пред вратата, да се втурнат во салата, да ја прекинат претставата и да ги спроведат артистите во станица. На Прличко му била одземена дозволата и тој морал да го распушти театарот.

Набргу заминал во Белград со молба за нова дозвола од Велько Петровиќ. Дозволата ја добил, но со забелешка дека извесно време мора да ја избегнува Македонија. Ултиматумот морал да го прифати, како и фактот дека на новодобиената дозвола изостанува зборот бенифициран.



ПЕЧАТОТ НА ПАТУВАЧКИОТ ТЕАТАР „БОЕМ“ И ПОТПИСОТ НА ПЕТРЕ ПРЛИЧКО

Некаде 1938–39 година, на пат од Светозарево кон Ќуприја, го сретнал својот прв управник Михајло Лазиќ. Тој го одвел во својата куќа кај жена му – бившата примадона Каќа Лазиќ. Глетката е потресна – мизерна, сиромашна и валкана куќарка, а таа разбушавена, пропадната, со безизразни очи и нервно растроена. Оваа средба болно го соочила со неизвесната судбина и иднина на патувачкиот актер и го поттикнала уште поревносно да аплицира за постојан ангажман во државниот скопски театар.

Во 1939 година Здружението на драмските уметници од Скопје го поканило да учествува во претставата која се давала во корист на артистите без работа од градот. За време на точката „Љубов и филозофија“, Перица бил забележан од режисерот **Анѓелко Штимац** и тој му го препорачал на управникот на Скопскиот театар **Велибор Живоиновиќ – Масука**. Веќе утредента Петре Прличко потпишал постојан ангажман со Скопскиот театар. Почетната плата му била 1700 динари, што била плата на артист од средна класа. Се враќа во Врњачка Бања за да ги извести колегите од театарот „Боем“. За нов управник го назначува **Павле Хаџи Кимов**. Тоа е крај на кариерата на Петре Прличко како патувачки актер.

* * *

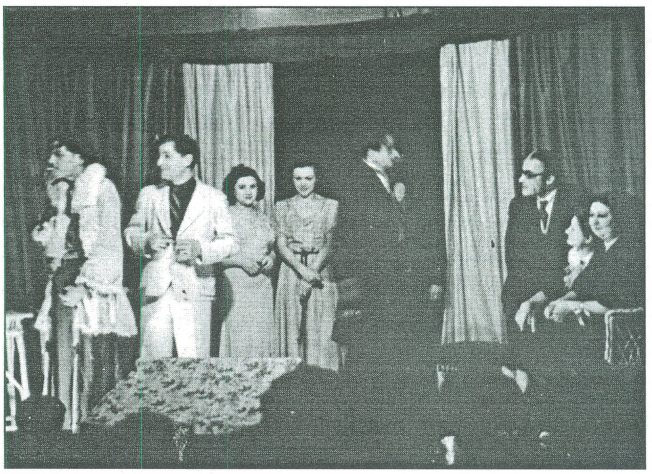
Низ анегдоти и легенди или низ факти и податоци, како и да е, оваа студија се занимава со еден особен театарски феномен, а тоа е патувачкиот актер. Иронично, и со него за првпат во светската театарска историја ќе се сретнеме во контекст на легенда: Еднаш многу одамна, во VI век п.н.е. во античкото село Икарија, некој си Теспис (нам многу добро познат како првиот запишан актер од професија) ги собрал своите талентирани и за настап расположени сограѓани, ги натоварил на коли и се упатил за Атина. На некој од тогашните тамошни плоштади, користејќи ги колите како сцени, пееле дитирамби пред случајно насобраната публика.

Нивни директни наследници се средновековните патувачки трупи на врвни забавувачи. Ги има низ цела Европа уште од деветтиот век под разни имиња: жонглери, мајстори пејачи, шпилери, хистриони, скарамуши. Кај нас се сведуваат под името Скомрахи. Етимолозите коренот на името го наоѓаат во грчкиот збор скома, што значи патник, играч, комедијант, актер кој носи маска...

Опишувајќи ја нивната скаредна и богунемила дејност, еден католички бискуп од 13-от век, ќе забележи дека тие бесрамни суштества со поган јазик бидејќи „со кал се нафрлаат на сè што е свето“, и не се срамат дури и „да се соблекуваат и пресоблекуваат, да ставаат страшни маски“ - всушност ги нарекуваат scurrae vagi, скитачи талкачи кои имаат валкани образи...[15]

А всушност тие се: *Виртуози кои лесно ја премостуваа границата помеѓу обичниот говор и уметничкото кажување – пеење, свирење, играње, рецитирање, раскажување. Импровизатори од највисок ранг, околу кои постојано се собираат љубопитни гледачи, следејќи ги на секој чекор. Организирани во мали тајфи (тројца, петмина, седуммина...) овие неуморни забавувачи со векови и низ векови талкаат од село до село, од град до град, влечејќи го целиот свој театар на сопствен грб: неколку скромни костуми, неколку маски, неколку едно-*

15 Театарот на македонската почва - енциклопедија (2002), ЦД-РОМ, Скопје: Факултет за драмски уметности - Институт за театрологија.



ПИЕСА ВО ИЗВЕДБА НА „БОЕМ"

тавни „народни" инструменти, понекогаш и дресирано животно – најчесто мечка.[16]

Не треба многу умување за да се уочи речиси еднаквиот модел на организација на патувачкиот театар од почетокот на XX век онаков каков што го затекнал Петре Прличко. Тоа биле мали групи истомисленици, организирани според афинитетот и интересот кои живеат низ постојано движење и, движејќи се, постојано прикажуваат претстави со кои заработуваат за живот. Затоа, воопшто не е чудно што Прличко често е нарекуван последниот скомрах.

Ансамблот на патувачкиот театар зависел од парите кои ќе ги спечали од претставата. Живеел од ден за ден и од тоа колку публика има – толку леб и ќе се јаде. Немало место за грешки. Борбата за опстанок била парадигмата која го создавала репертоарот – комични или мелодрамски приказни, лесни за изведување и исклучително приемливи за публиката. Гледачот бргу се заситувал и биле неопходни ад хок промени во понудата. Премиера се подготвувало од недела за следната недела. Се работело молскавично, многу често несистематски и огромен дел од работата била оставена за импровизирање за време на изведбата, а тоа пак зависело од контекстот и условите во кои се случувала самата претстава. Актерите, без, исклучок биле оставани на својот личен талент, способност и виспреност и моќ на снаоѓање.

Во такви услови Петре Прличко го печел актерскиот занает. Почнал со мали ролји и постепено учел од своите постари колеги. Школата се состоела од усвојување на техника преку набљудување, испробување и повторување. Всушност и немало многу време за уметност. Требало да се научи техниката, вештината и тоа најчесто се случувало преку имитативниот, миметички метод: усвојување на соодветни гестови, гримаси, интонации за кои веќе се знаело дека имаат позитивен ефект кај публиката.

Членовите на трупата биле профилирани за играње на одредени типови ролји и биле систематизирани во фахови кои рутинирано ги играле: трагичари, комичари, љубовници, наивки, кокети. Само вистински талентираните, успевале со текот на времето да се издигнат над површните импровизации на кои ги наведувала суровата борба за задржување на публика. Еден од тие, се разбира е и самиот Прличко. Тој ја прифатил струјата на типизирање (неговиот фах се комичните ролји), па сепак карактерот не му дозволил да се задоволи со половично, ниту пак талентот му дал да креира токму по шнитот кој му е однапред зададен. Па така, бегајќи малку по малку, успеал да стане сосема свој, а публиката комплетно да му верува. И не само тоа. Со текот на времето тој станал најбараниот и најпопуларниот актер на нашите простори.

Уште во таа – прва фаза од својата кариера, *Прличко успеал да одигра некои ролји кои подоцна ќе станат клучни/преломни како за неговиот актерски развој, така и за формирањето на неговиот театарски вкус, естетски став и артистички хабитус. Освен неколкуте ликови од големиот репертоар на Нушиќ (Чеда во „Госпоѓа министерка", Живота во „Д-р" и Анто во „Покојник") и неколку маркантни типови од македонската драматика (Јордан во „Печалбари" од Антон Панов, Селимоца во „Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински), во тој период Прличко првпат ќе ги игра и ликовите што суштествено ќе го одбележат неговиот професионален развој: Митке во „Коштана" од Бора Станковиќ и - Јеротие Пантиќ во „Сомнително лице".*

Овие две капитални креации, воедно и креации кон кои и самиот ќе развие специфичен личен однос (инаку: неоспорно но и оправдано/разбирливо сентиментален!), Прличко ќе успее да ги одигра веќе на триесет-и-неколку годишна возраст. Според сопствените искажувања, тој веднаш – веќе при првиот опит – успеал да ги одигра многу добро. Публиката и дветe ги сакала, многу.[17]

За жал, од овој период на неговата актерска дејност, останати се многу мал број пишани осврти за

16 Iid.
17 Петре Прличко: монографија (2004); приредувач и уредник Јелена Лужина; Скопје: Магор.

неговите креации. Во „Театарот во Македонија“ на Ристе Стефановски стои еден краток преглед на неколку гостувања на Државниот бенифициран театар „Боем“ во Тетово. На гостувањето во хотел „Јадран“ за време на божиќните празници во 1937 година биле прикажани „Карловата тетка“, „Белград некогаш и сега“, „Стариот циганин“, „Една ноќ во харемот“ и „Ѓидо“. Еве како било согледано гостувањето во еден текст објавен во „Глас Пологa“ – Тетово од 16.01.1937 година. *Овие шиеси, со својот хумор и веселост, успеаја да ја зголемат празничната атмосфера кај гледачите.*

По празникот биле прикажани шиеси со поголеми литературни вредности и со социјална тематика, како што се „Ослободувањето на Коста Шљука“, „Уjеж“, „Жена Сотона“ од Ернст Толер. Претставите биле одлично посетени. Петре Прличко во сите шиеси ги играл главните улоги со „изразен актерски талент“. Артистката Дана Алексиќ му била достојна партнерка.[18]

Во истиот весник од 12.11.1938, значи следната година, стои: Театарот „Боем“, *под управа на популарниот комичар, нашиот симпатичен велешанец г. Перица Алексиќ, пак е на гостување по Македонија, поточно во Тетово, овојпат во декември 1938 година. Тој веќе гостува по трепат. Порано на двапати гостуваше во Тетово и со својата работа стекна реноме на сериозен и солиден театар и со тоа си обезбеди гостоприемство во нашиот град и за понатамошни гостувања.*[19] На репертоар се: „Вода од планина“, „Бела болест“, „Набеден калуѓер“, „Матура“, „Црковен глушец“ и други.

Најопширната рецензија за театарот „Боем“ ја напишал Виктор Аќимовиќ во 1937 година, кој во почетокот истакнува: *Прво што може да се каже по повод гостувањето на „Боем“ во Тетово е нашата искрена благодарност, а второ, желбата почесто да ги гледаме во нашата духовно зачмаена средина и уште и тоа, низ својот репертоар да ни дадат повеќе сериозни театарски дела, да ги остават настрана преживеаните лакрдии на Нушиќ и другите, и со тоа на тетовската публика да ѝ го развијат вкусот и смислата за театар.*[20]

Понатаму следи анализа на постановката на „На Запад ништо ново“, а директно за актерската игра на Петре Прличко стои единствено: *П. Алексиќ во ролјата на Кинторек даде многу убава игра. И другите добро играа... но, се гледаше дека не се добро соживеани со ролјите и со психологијата која за оваа драма од војната е неопходно потребна.*[21] Рецензијата продолжува со осврт кон постановката на „Воскресение“ на Толстој, во кои е наведено дека: *Г-дин Алексиќ многу суѓестивно ја даде улогата на трговецот Картинкин.*[22] Интересен е коментарот на рецензентот дека овие постановки, кои се посериозен обид за театарско уметничко творење, биле многу лошо посетени и примени од страна на публиката.

* * *

Во моите детски денови имав несекојдневна можност да трчкам околу дедо Перица, да ги слушам неговите приказни, да присуствувам на ритуалните подготовки на неговата прочуена рибина чорба. И не само што гледав, туку и учествував. Ние децата бевме задолжени низ кампот да ги собереме сите зелени, недозреани сливи, оти во нив бил марифетот – тајната состојка, виновна за особениот вкус. Театарот на приготвување на чорбата (која всушност реално ја подготвуваше баба Нада, неговата сопруга, а тој само режираше), кулминираше со магискиот момент на фрлање на волшебниот елемент. До ден денешен не сум сигурна дали тие сливи беа неопходни или беа само розова тантела – чудесен детаљ во низата на детали кои создадоа ЛЕГЕНДА.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Јас Петре Прличко (март/април 1967): фељтон објавен во Вечер;
Ивановски, Иван: Волшебник на сцената (За животот и делото на Петре Прличко) (1973); Скопје: МНТ;
Стефановски Ристо: Театарот во Македонија (1990); Скопје: Мисла
Театарот на македонската почва - енциклопедија (2002), ЦД-РОМ, Скопје: Факултет за драмски уметности - Институт за театрологија;
Петре Прличко: монографија (2004); приредувач и уредник Јелена Лужина; Скопје: Магор

18 Стефановски Ристо: Театарот во Македонија (1990); Скопје: Мисла
19 Ibid.
20 Ibid.
21 Ibid.
22 Ibid.

Разговорот го водеше *Борче Грозданов*

Актерството ми даде сè!

Димче Мешковски, актер кој четири децении ја потврдува својата патека

Димче Мешковски, актер кој својата актерска патека ја потврдува со големи успеси веќе четири децении на последното издание на МТФ „Војдан Чернодрински" ја верифицираше својата актерска вредност - ја доби наградата за животно дело. Зад него се околу 6000 одиграни претстави, повеќе од 2000 ТВ и радио емисии, стотина улоги во матичниот драмски театар, во кој е вработен од 1966 година игра во сите позабележителни и најдолготрајни комедии: „Свадба", „Бегалка", „Болва в уво", „Солунски патрдии", „Викенд на мртовци". Иако комедијата му е некако попрепознатлив фах Мешковски знаеше својот нескротлив темперамент да го трансформира и во т.н. „сериозни" улоги („Старите кловнови", „Есперанца", „Зојкиниот стан", „Смртта на Дантон", „Калигула"...)

• Можете ли, по толкаво искуство на сцената, сублиматно, да дадете оценка што, всушност, Ви даде актерството, а што Ви одзеде?

Кога размислувам за животната преокупација, неминовно се наметнува заклучокот за актерството како втор најбитен неодделив дел од мојот живот. Се разбира, на прво место е моето семејство. Преку актерството ги остварив сите мои младешки идеали. Уште од основно училиште зацртав дека ќе бидам актер, сонот се оствари, мислам дека изградив кариера што многумина ја почитуваат. Задоволен сум особено од она што го остварив во театарот. Што се однесува до она што ми е одземено, морам да признаам дека ми недостигаше повеќе време да бидам со најблиските, а можеби актерството и Театарот ми одземаа и малку здравје?! (се смее)

• Режисерите се неминовен дел од Вашата работа. Како ќе ја оквалификувате вашата улога во релацијата актер - режисер?

Нашата работа е тимска. Тоа подразбира да се има добра текстуална предлошка (автор), режисер и нормално актер или тим од актери, за да се создаде добра претстава. Во овој контекст, режисерите се нераскинлива карика и значат многу. Постојат режисери кои бараат многу, но знаат што бараат и што прават и во тој однос работата не е тешка. Но, има и други кои во најмала рака не се сигурни во себе и во своето знаење, па тогаш имате недоразбирања, натегања, многу тешкотии да дојдете до крајниот резултат. За среќа, во мојата кариера преовладувале тие, добрите, како на пример Унко (Слободан Унковски), Коле (Ангеловски), Милчин (Владо), Паоло Мацели, секако дека оваа листа е многу подолга, ова е само дел од плејадата на добрите режисери со кои сум работел.

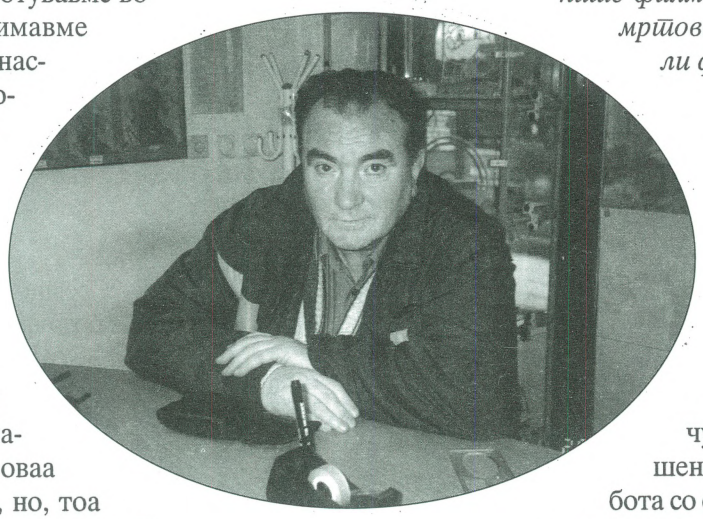
• Колку енергијата и повратниот позитивен ефект на сцената од колегите се битни за квалитетен театарски чин?

Најбитен е квалитетниот избор на актерите. По изборот следи флуидот, енергијата, „разбирањето со очи", другарувањето за време на пробите, претставите, па и по нив. Клучен е партнерот со кој можете да имате емотивен пинг-понг, кој секако, ви овозможува и самите да го дадете максимумот. Имав среќа во мојата генерација, односно оние кои дојдоа заедно со мене во Драмски, па малку по-

старите да имам квалитетни партнери: Владимир Ангеловски Дади, Гоце Тодоровски, Ванчо Петрушевски, Мите Грозданов, Крум Стојанов, Дарко Дамевски, Драги Костовски... Има и други секако, реков, ние сме еден голем тим (фамилија).

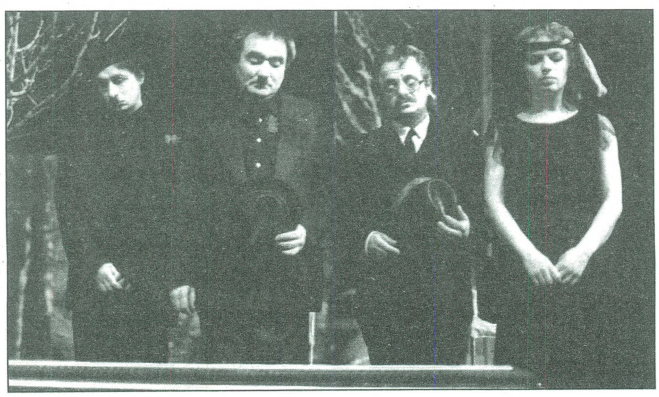
• *Речиси јавна тајна е немањето конекција помеѓу младите и старите актери. Колку има вистина во тоа и како го чувствувате тоа?*

Младите во мое време некако беа привилегирани. Ние се вработувавме во државни институции, имавме многу работа, снимања, настапи, ТВ серии, филмови... Немавме многу време и не требаше многу да размислуваме за сопствената егзистенција. Од друга страна младите денес се во понезавидна ситуација. Принудени се самите да се борат и да „гребат" за сопствената егзистенција. Не во оваа грда и неетичка смисла, но, тоа подразбира повеќе суровост, помалку контакт и дружење со колегите. Од тој аспект сметам дека конекцијата е изгубена.



• *Повеќе од три децении сте неодминлив дел од забавно-хумористичната радио-емисија „Хихириху". И не само таму туку и на сцената, хуморот е Вашиот посебен фах. Од овој аспект, Вашата оценка за хуморот некогаш и сега, односно како ги цените новите хумористични текови на денешницата?*

Отпрвин би започнал со една неминовна забелешка. Имаме хроничен недостаток на автори кои пишуваат хумористични текстови. Миле Поповски е во поодминати години, па и Иван Карадак е веќе во своето позрело доба. Тоа значи дека одамна немаме млад, свеж автор, кој би се занимавал со хумор. Од „Викенд на мртовци" нема нова наша комедија која оди на карта повеќе. Мислам дека денес се инсистира па дури и се се базира на полупрофесионализам и дилетантизам. Дури и „К-15" е повеќе емисија која има маркетиншка форма, отколку професионален, „здрав" хумор. Не е се лошо или добро преработениот виц или периката и вештачки залепените мустаќи... Овде голем дел има или би требало да има државата, во смисла на поткрепа и стимул за авторите, па и актерите во хумористичните претстави, ТВ серии... Тоа за жал како фит-бек го немаме од државата.



ДИМЧЕ МЕШКОВСКИ (ВТОР ОДЛЕВО) ВО „ВИКЕНД НА МРТОВЦИ"

• *Имате само една улога во долгометражните филмови, Тасе во „Викенд на мртовци". Ви недостасуваше ли филмот како медиум?*

Секако дека ова е една од кариките која ми недостасува во мојата кариера. Иако имам снимено многу ТВ серии и ТВ филмови, сепак, моето „отсуство" од големото платно ме остави некако недоисполнет... И уште нешто чувствувам како недовршено. Мојата едукативна работа со студиото кое го оформив, а кое поради болест прекина само по три години работа. Сметам дека уште можев да дадам во едукативна смисла, бидејќи професорите на Академија се добри теоретичари, но на младиот актер кој учи му е потребен жив актер, директно инволвиран во процесот на работа, а тоа е артистот. Но, ќе се пофалам дека од 30-тина деца и млади кои поминаа низ мојата актерска школа, десетина се или на Академија или веќе дипломирани актери.

• *Многумина велат дека наградата за животно дело меѓу редови значи и крај на кариерата. Дали е тоа така и со Димче Мешковски?*

Се разбира, не! Ние актерите сме како каубојците кои сакаат да бидат закопани со чизми. Така и јас би сакал доколку е тоа можно се разбира, да заминам на и од сцената. Не верувам дека тоа не е сон на секој актер. Впрочем, уште играм во „Ладало", а по моето пензионирање играв уште во четири нови претстави.

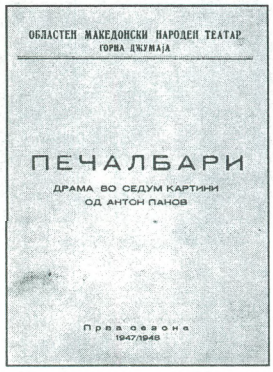
Иван Ивановски

„Печалбари“ – светилник во минатото и сегашноста

Кон два значајни јубилеја: 100 години од раѓањето на Антон Панов и шест децении од почетокот на работата на Обласниот Македонски народен театар во Горна Џумаја (денешен Благоевград), Бугарија

1.

Навраќањето на животот и делото на еден од основоположниците на македонската драмска литература – Антон Панов (1906–1969) по повод одбележувањето на 100 г. од неговото раѓање, е секако убав повод да се задржиме на креативното присуство на мошне популарната пиеса *Печалбари* надвор од границите на Македонија, и тоа не само во просторите на предвоена и повоена Југославија, туку и во соседна Бугарија, односно Пиринска Македонија. Овде би потсетиле дека *Печалбари* во историјата на театарот кај нас влегува како прво драмско дело од македонски автор, што беше поставено во некои поранешни југословенски републики, а исто така и во Бугарија...



Како што е познато, во истата театарска сезона (1936/37 г.) кога беше реализирана скопската праизведба, пиесата *Печалбари* се најде и во репертоарот на угледното белградско Народно позориште. Белградската верзија ја режираше Радослав Весниќ, а во централните ролји Костадин и Симка настапија Светолик Никаќевиќ, поранешен актер на скопското Народно позориште и Славка Ризниќ.

Многу кратко време по белградската премиера, *Печалбари* премиерно беше изведена и во уште еден поголем град во Србија – Ниш. Оваа драма со пеење од македонскиот живот во 4 чина доби своја верификација на 21. X 1936 г. Во кастингот на претставата се најдоа: Драгослав Кондиќ, кој освен што ја толкуваше ролјата на Јордан, беше и режисер на претставата, потоа Зора Црногорчевиќ (Симка), Драгутин Тодиќ (Костадин) и др.

Следните две дестинации една година подоцна (1937 г.) на пиесата *Печалбари* беа босанските градови Бања Лука и Сараево. Бањалучката премиера ја постави Душан Цветковиќ, а премиерата во Сараево – Васа Костиќ.

Интересирањето за поставување на *Печалбари* надвор од Македонија продолжи и по Втората светска војна. Така, во Цетиње, тогашен политички, административен и културен центар на Црна Гора, *Печалбариште* на Панов ги режираше Љубиша Стојчевиќ, додека централните ролји Костадин, Симка, Јордан, Рајна и Божана им беа доверени на: Петар Вујовиќ, Бранко Радовиќ, Злата Цветковиќ-Боровиќ и Петар Беговиќ. Во подготвувањето на *Печалбари* во 1953 г. во Зетскиот дом учествувал и самиот автор на *Печалбари*...

Што се однесува до премиерата на *Печалбари* на сцената на Народно позориште во Мостар, реализирана на 2 II 1955 г. во режија на Авдо Џиновиќ, инаку поранешен актер на Народно позориште од Скопје, и таа, како и претходните сценски верификации на спомнатиот драмски текст на А. Панов, ќе го привлече вниманието на публиката – ќе ја видат преку 6.000 посетители.

Меѓутоа, малку е познато дека освен во Србија, Босна и Херцеговина и Црна Гора, *Печалбари е поставувана уште и во Бугарија, односно во Пиринска Македонија и во Софија. Една година пред формирањето на Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја (денешен Благоевград), т.е. во 1946 г., со изведбата на Печалбари својот зародиш го најави Македонскиот аматерски театар во Софија, основан од*

на на македонската емиграција во Бугарија, како незаменлива потреба за изразување на својот национален идентитет. За жал, спомнатиот драмски состав остана на единствената премиерна изведба.

ИЛИЈА МИЛЧИН

2.

Има настани, појави и датуми во нашата културна историја, во нашето театарско дело што е од капитално значење, што длабоко се врежуваат во нашата свест. Во потрага по еден таков голем датум не можеме да не се потсетиме на 7 ноември 1947 г., кога на тој ден пред 6 децении со прикажувањето на пиесата *Печалбари* од Антон Панов, официјално ја започна својата редовна дејност Областниот македонски народен театар во Горна Џумаја (денешен Благоевград), Бугарија, како прв македонски професионален драмски ансамбл не само во спомнатиот град, туку и во Пиринска Македонија. Овде уште веднаш треба да се истакне непобитниот факт дека основањето на Областниот македонски народен театар во Горна Џумаја не дојде како резултат на некои декрети, наредби и сл., туку тој беше силен израз на потребите, стремежите и желбите на населението на Пиринска Македонија да има свој национален театар, своја национална македонска култура. Од друга страна, фактот што овој театар ја започна својата дејност токму со пиесата *Печалбари* од А. Панов, со која се изразува битот на нашиот македонски народ, јасно говори за карактерот на Областниот македонски народен театар и за неговата мошне важна улога во политичкиот, културниот и националниот развој на Пиринскиот крај во Македонија (извадок од свечената беседа на претседателот на Областниот комитет на Отечественият фронт Георги Мадолев, изнесена на свеченото започнување со работа на Областниот македонски народен театар во Горна Џумаја.

...Наведениот недвосмислен факт на Мадолев, познатиот македонски литературен критичар и есеист во неговата книга „Пиринска Македонија за национално ослободување“ ќе го образложи со следново образложение: „Отворањето на Областниот македонски народен театар како прв професионален театарски колектив во Пиринска Македонија претставуваше импресивна манифестација на македонската национална култура и патриотска одушевеност, која во лицето на својот новооткриен национален театар гледаше една огромна национална придобивка и еден моќен фактор во развојот на неговата национална култура“.

КРУМ СТОЈАНОВ

Областниот македонски народен театар во Горна Џумаја, како најголемо и најзначајно културно-просветно и Уметничко жариште на Македонците од Пиринска Македонија постоеше само една театарска сезона (1947/48 г.), во која театарот изведе пет премиери, покрај *Печалбари,* уште и комедиите *Неѓде во Москва* од Мас и Червински и *Народен ѓратеник* од Бранислав Нушиќ, потоа драмите *Длабоки корени* од Џем Хоу и Арнолд Дисо и *Малоѓраѓани* од Максим Горки (за изведбата на спомнатиот драмски текст од рускиот класик, инаку последна премиерна изведба на Областниот македонски народен театар во Горна Џумаја, од посебно значење е податокот дека ова Горкиево драмско дело е играно во превод, редактиран според новиот македонски правопис, што е прв случај на употреба на правописот на една македонска професионална драмска сцена).

Театарот во Горна Џумаја беше укинат непосредно по објавувањето на Резолуцијата на Информбирото во средината на 1948 г. Но и со своето едногодишно постоење, Областниот македонски народен театар во Горна Џумаја разви мошне плодна и разновидна дејност, така што покрај петте премиери, реализира две поголеми турнеи по Пиринска Македонија (остана неостварена турнејата во Народна Република Македонија), придонесувајќи на тој начин за афирмацијата на македонскиот литературен јазик, за будење на македонската национална свест, оставајќи зад себе големи и неизбришливи траги. Една таква мошне впечатлива творечка дејност можеше да се оствари поради големиот ентузијазам и залагање на младите и неискусни членови на театарот и посебно на истакнатите актери и режисери – Илија Милчин, кој беше наименуван за уметнички раководител на Областниот македонски народен театар во Горна Џумаја и Крум Стојанов (тој покрај што настапуваше како актер и режисер, заедно со Илија Милчин беше испратен како неопходна помош од страна на Власта на Народна Република Македонија), а најмногу поради безрезервното прифаќање на театарот од стра-

на на сите Македонци од Пиринскиот крај. Оттука и посебното значење на Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја во македонската театарска историја на повоениот театарски живот, останувајќи како возвишена вертикала на нашата национална гордост, како светол пример за еден изминат пат, како едно од позначајните поглавја, како настан и датум од посебно значење...

Создавањето на Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја не беше ни малку лесна и едноставна работа, уште повеќе ако се знаат извонредно тешките услови во кои се создаваше, пречките што доаѓаа од некои највисоки партиски раководители на Бугарија, на кои очигледно им пречеше пробивот на македонската национална култура меѓу македонското население во Пиринска Македонија, на кои трн в око им беше секој поголем успех на горноџумајскиот Областен македонски народен театар, особено на планот на ширењето на македонскиот литературен јазик, што претставуваше директен атак на непризнавањето и негирањето на македонската самобитност. Но, членовите на театарот во Горна Џумаја, иако млади, без искуство, но желни да создаваат на својот мајчин македонски јазик, гордо и достоинствено ги совладуваа сите можни пречки, опстојувајќи до последниот ден од работата во својата значајна и благородна мисија – да ја шират македонската национална свест, да ги афирмираат македонскиот литературен јазик и македонското театарско дело. Не треба многу да се докажува какви сè огромни напори мораа да се вложуваат за да бидат остварени резултати што импресионираат и импонираат во секој поглед. Но, постоеја повеќе адути и сатисфакции за тоа, а најголемата сатисфакција беше секако публиката за која постои театарот и која ѝ се радуваше на секоја претстава на пиесата *Печалбари* од А. Панов и со задоволство го слушаше звучниот македонски јазик и првпат театарот чувствувајќи го како близок и свој, поради што „слејувањето на актери од Народна Република Македонија (покрај Крум Стојанов и актерката на Драмата на МНТ Вера Вучкова, на премиерата на пиесата *Печалбари* како гости настапија уште и реномираните актери на МНТ Петре Прличко, Тодор Николовски), со оние од Пиринска Македонија не се одрази во играта, така што на сцената стануваше средба не со актери од два македонски краја, туку братска средба на еден ист народ“ (извадок од приказот не Георги Бицин објавен на страниците на престижното дневно софиско гласило „Работническо дело“ од 23. X 1947 г.

ВЕРА ВУЧКОВА

Не помалку егзалтирано беше и пишувањето во Горноџумајскиот весник *Пиринско дело* од 17 XI 1947 г: „За нашето население од Пиринскиот крај на Македонија драмата *Печалбари* од Антон Панов со елементите на народниот бит ќе придонесе за подигање на македонското национално сознание и чувство за национална гордост“.

Сличен е и критичарскиот суд на Димитар Митрев во *Нова Македонија* од 13. XI 1947 г. „Театарот во Горна Џумаја е несомнено битна појава во расцутениот национален и сестран подем и воопшто крупна придобивка на македонската национална култура“, притоа нагласувајќи ги извонредниот прием на оваа пиеса кај публиката, успешната постановка на Илија Милчин и Крум Стојанов, кои ги режираа и другите сценски реализации на Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја, како и искреноста, топлината и непосредноста што провејуваа кај актерите.

(Извадок од подолг текст)

СЦЕНА ОД ПРЕТСТАВАТА „МАЛОГРАЃАНИ“, ИЗВЕДЕНА КАКО ПОСЛЕДНА ПРЕМИЕРА НА ОБЛАСНИОТ МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР ВО ГОРНА ЏУМАЈА

Југослав Петровски

Антропологија на театарот – театарска антологија

„Кога човекот посакал да подражава (имитира) одење,
тој не создал нешто што прилега на нозе,
туку создал - ТРКАЛО"

Односот кој се воспоставува меѓу АНТРОПОЛОГИЈАТА И ТЕАТАРОТ во векот кој штотуку измина; резултираше дури со нужна појава на РЕЧНИК (се мисли на „Речник на театарска антропологија. Тајна на изведувачка уметност"; автори: Еуџенио Барба, Никила Саварезе и група нивни соработници; издаден: 1991 год.).

Речник, низ кој ако повлечеме со прст, ќе ги најдеме „зборовите":

МИТ, ОБРЕД, РИТУАЛ И СИМБОЛ.

БЛАГОРОДЕН ДИВЈАК; КОЛЕКТИВНА СВЕСТ И КОЛЕКТИВНА ПОТСВЕСТ, АРХЕТИП.

ТЕЛО, ДУША УМ И ДУХ.

ГЕНЕЗА, ЕВОЛУЦИЈА И ХУМАНИЗАЦИЈА.

МЕТАФИЗИКА, ЕЗОТЕРИЈА И ГНОЗА.

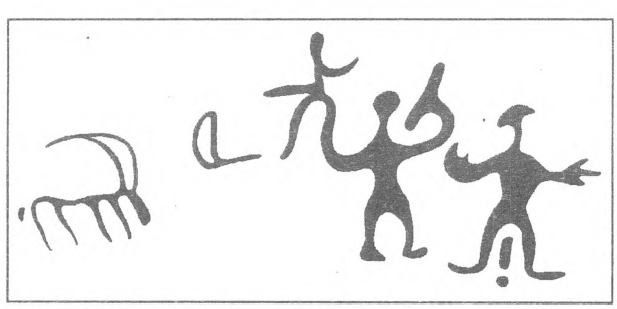
НАУКА, РЕЛИГИЈА И КУЛТУРА... ... ...

Ова набројување нема воопшто никаква намера во правец да запознава со содржина на „РЕЧНИКОТ..." туку да наведе кон заклучок дека современата ТЕАТРОЛОГИЈА е преплавена со по малку вулгарна терминологија директно преземена (и диво накалемена) од општествените науки - како што се АНТРОПОЛОГИЈА, СОЦИОЛОГИЈА, ПСИХОЛОГИЈА, или, можеби, поточно ПСИХОАНАЛИЗА.

Овие референции гласно ечат и во она што се нарекува театарска практика: ПРЕТСТАВА, ПЕРФОРМАНС И РАБОТИЛНИЦА...

А сите овие обиди за творење театар, можат да се сведат на една заедничка насушна потреба: Да му се врати душата на театарот!

Благородна намера – театарскиот чин повторно да го реинкарнираат во симболична дејност од обреден тип!



Да се одговори на прашањето: Како тоа да се стори?

Дваесетвековните театарски дејци тоа ќе го побараат во разни можни соодноси меѓу АНТРОПОЛОГИЈАТА и ТЕАТАРОТ.

Ќе го побараат одговорот најверојатно на единственото вистинско место; и секој од нив, помалку или повеќе, ќе го реанимира театарот; но колку долго ќе поживее театарот, и како тој некој му го дал сопствениот здив и така со здивот - го оживеал; е тоа најверојатно е во зависност со „личната среќа"; или поточно „од распоредот на ѕвездите на денот на раѓањето"...

Секако дека намерно пародирам! Сè со цел да насочам кон тоа дека тие односи; театарско-антрополошки; не можат да се анализираат по пат на гола хронологија на влијание на театролошки системи или пак преку календари на антрополошки истражувања на поединечни театарски искуства.

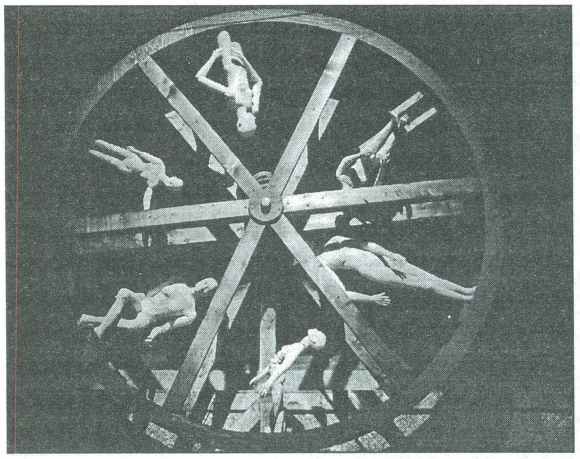
Не може, оти, пред сè, се работи за нешто повеќе, нешто посуштествено; се работи за културен и општествен феномен, карактеристичен за дваесеттиот век, каде што антрополошкиот дискурс и театарскиот експеримент ќе се најдат еден со друг во „единство на време и единство на простор".

Ќе се сретнат во еден клучен момент на самопреиспитување на човекот, во миг на превреднување на неговата егзистенција и на улогата на самата негова симболичка дејност.

Антропологија на XX век; коренува во доцната ренесанса, каде што веќе европскиот мислител е насочен „анти-европски", и тој доаѓајќи во допир со новите егзотич-

ни цивилизации ќе ја почувствува онаа исконска желба по „загубениот рај". Значи како производ на една деструктивна цивилизација, оптоварена со чувство на вина; бидејќи појавувањето на антропологот е врзано за милитантно колонизациониот Запад и за негова цивилизациска грижа на совеста; или, како што вели Леви-Строс: „. . .дека самата егзистенција на антропологијата е сфатлива само како обид за искупување."

Внимание! Да бидам поексплицитен: Додека антрополозите ја втемелуваат оваа наука; изучувајќи ги егзотичните општества, очекувајќи таму да ја пронајдат „космичката формула" со чија помош би ја регенерирале сопствената истоштена и инквизициски жигосана цивилизација, во исто време и на исто место, насекаде низ таа иста западна цивилизација, во зоолошките градини, зад решетки, со подеднакво ист третман со кое и да е друго „животно", се изложени егзотични примероци од тие исти цивилизации на кои им се воодушевува антропологијата. (Ако сакате поточен податок - последни примероци на „егзотични луѓе" во зоолошките градини низ Европа се чуваат до почетокот на триесеттите години на векот за кој зборуваме.) Мислам дека ова е доволен факт и дека нема потреба сега да го опишуваме и начинот на колонизацијата и мисионерството, низ Африка, Америка, Австралија... ... Сега е јасно за какво „чувство на вина" и каква „грижа на совест" ја измачува антропологијата; па мислам дека е сосема разбирливо што таа понекогаш идеализира и тешко може да биде студено објективна. Мене лично ми се дури мошне симпатични антрополошките фантазми за едно идеално првобитно општество и сите доблести врзани за архаичниот човек, како и општествени односи издигнати на пиедестал на целосна и конечна еднаквост и слобода. Па и токму таквата антропологија исполнета со носталгија кон засекогаш загубениот рај го фасцинира театарот опседнат со категоријата на првобитното, која таму некаде кај „Другиот и неговото инакво опстојување" бара еликсир кој ќе ги исполни со содржина испразнетите театарски форми, во време на сеопшта криза на свеста, на западната култура.



Со почетокот на дваесеттиот век, па кон неговиот крај; покрај појавата на мал милион „...изми" и надвор од естетските и идеолошки разединувања; сепак постои една темпорална точка низ која сите минуваат и сите се сложуваат околу нужноста на нејзиното постоење во театарската теорија и практика; тоа е токму враќањето кон изворишето.

И кога станува збор за повикување, на некое културно „ТАМУ НЕКАДЕ ДАЛЕКУ"; и кога се повикува кон валоризација на наша западна традиција; па и кога се истражува колективниот архетип; сите овие престави се доживуваат како изворна форма на првобитниот театар, кој некогаш ги поседувал или сè уште ги зачувал доблестите на првобитна, неотприродена и потентна уметност.

Изворишето за кое зборуваме е средишна точка во дијалектиката на старото и новото, а исто така е точка на крајната цел при стремежот кон радикален раскин со сегашното. Враќањето кон изворишето добива и месијански атрибути, како патување кон „светото место"; а светото место е токму тој, изворот; такво месијанско патување остварува Арто (во Мексико) и Брук (во Африка); првиот на почетокот, а вториот на крајот од тој неизбежно симболичен дваесетти век.

Да се вратиме од таму каде што започнавме, кај „Речникот на театарската антропологија". Тајна на „изведувачката уметност"; тој е резултат на десетгодишна теоретско-практична работа на Еуџенио Барба заедно со Никола Саваресе (и други нивни соработници).

Овој „Речник..." никако не може да се сведе на функционален толковник на непознати термини; далеку од тоа; но сепак го задоволува и тој критериум.

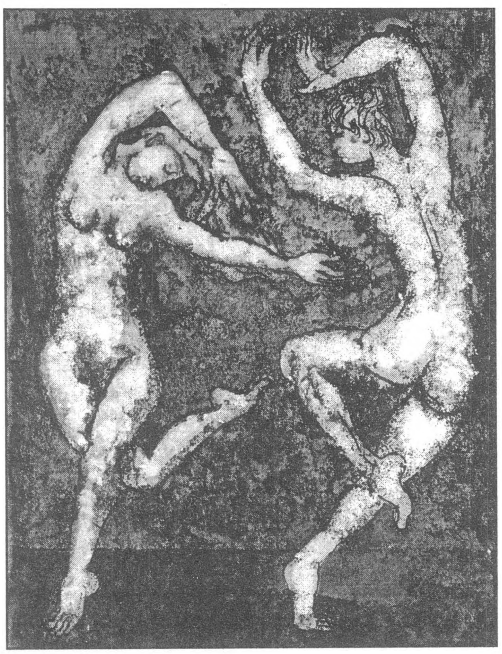
Па дури и би можел да се следи со „показалец низ страниците", но како антрополошки водич низ различните жанрови во театарот, како форми кои пак се исполнети со инакви содржини на културолошки супстрат; со јасно акцентирање на техниките при нивната изведба.

Тој ја детектира и дефинира точката на гледање кај театарот – како жива (зачувана или обновена) уметност на симболи. Кога овде велам „жива уметност на симболи", мислам на митското како конкретен начин на остварување на митот. Кога сите облици на културата по својата генеза, егзистирале во митското. Просто речено, кога митската слика е само и единствено средство за остварување на митскиот чин; каде што зборот, песната и музиката не се ништо повеќе, а ни помалку од средства за привикување, начин на остварување на митските сили. А танцот е обред; танцот е инхибитор на свеста кој овозможува отворен пат на несвесното; нужноста да се воспостават контакт меѓу човекот како микрокосмос со универзумот како макрокос-

мос. (Или, како што милуваат да кажат древните алхемичари: *„Она што е горе е исто со она што е долу".)*

Навраќајќи се на „Речникот...", би сакал да го искористам тоа за да дадам форма на една „компаративна екскурзија" низ дваесетвековната теорија на театарската антропологија и на нејзиното практикување. Користејќи го „Речникот..." како централна точка, намерно избегнувајќи ја хронологијата; би „исцртал" театролошки круг околу точката, редејќи ги театарските антрополози, во однос на нивниот пристап и привлекувањето како и одбивањето во однос на „Речникот..." како центар околу кого, на тој начин, ќе си се поредат обновените модалитети на дваесетвековната театарската антропологија и нивните автори во – КРУГ!

Круг, тој толку многу посакуваниот и ценет начин на поимање на времето кај архаичниот човек. Кругот – кој го поштедува од толку многу фрустрации кои ги има човекот на западната цивилизација, каде што времето е претставено со линија (наместо круг), и тоа линија која има две нужно зададени точки: Почеток и крај. Почеток и крај, толку многу фатално фрустрирачки...



Мојата европска перцепција ми укажува дека иако кружам околу поентата, сепак се оддалечувам од неа, па затоа би се вратил кај Барба, кој е основен носител на „Речникот..." и со него ќе започнам да го вртам кругот.

Но прво за центарот на кругот! Со „Речникот...", Барба и Саварезе, пристапувајќи методолошки кон театарската антропологија, тие прават револуционерен исчекор во пристапот кон актерската уметност, при што од неа создаваат речиси егзактна наука која ќе овозможи едно аналитичко разбирање на театарскиот чин и создавање на јазик за изразување на сценското присуство на актерот и низ историјата, како и во цивилизациско различни култури.

Во „Речникот..." претставени се сите битни тези, дефиниции, погледи и примери врз кои се базира театарската антропологија, опфаќајќи ги првин западните примери, како: „Системот..." на Станиславски, биомеханичкиот метод на Мејерхолд, искуствата на Етјен Декру, „бунтот" на Апија – кој телото и играта на актерот ги дефинира како „големо непознато". Следат експериментите на Копо, со кои сака да докаже дека на театарот не можеш да му наметнеш правила, но за да може да функционира, во театарот мора да им се верува токму на правилата, истите тие правила кои во театарот ги нема.

Во „Речникот ..." со посебен пиетет му се приоѓа на потрагата по ДРУГИОТ на трагачот Гротовски. Тој, пребарувајќи низ мноштво театарски практики произлезени од различни култури, ги бара и ги открива сличностите меѓу нив. Така доаѓа до основното и универзалното, кое понатаму тој го синтетизира во архетипски модел на поведение. Гротовски со својот пристап кон театарската антропологија укажува дека практичните закони ни кажуваат како треба да се однесуваме кон одредени сознанија, одредени резултати и одредени нужни врски, а како такви закони тој ги смета: законот на рамнотежа и законот на спротивната насока на движење. Тој му пристапува на источниот театар како кон театарска азбука, модел во кој до израз доаѓаат: релативната професионалност, знаковните комбинации со насоченост кон откривање на човековата индивидуалност – актерот – суштественото. Заклучува дека: „Кога објективноста и субјективноста се спојуваат, тогаш актерот оживува. А единствен вистински субјект на театарот е неговиот конечен резултат; кој не му припаѓа ниту на една друга уметност освен на театарот".

Барба има проодено во театарската лабораторија на Гротовски и е полн со пофалби и пиетет кон него и неговата театарска практика. Но и да го глорифицира Гротовски, тоа тој го заслужува, го заслужува како и секој друг театарџија кој својата работа во театарот ја споредува со „постојано трагање по земјата на апсолутна слобода".

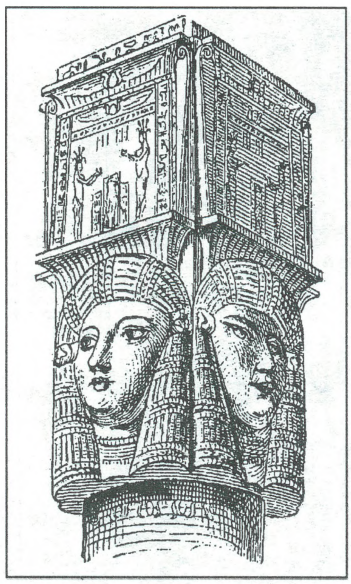
Понатаму „Речникот..." се свртува кон детална анализа на сите дотогаш познати традиционални театри: Катакали, Но, Кабуки, како и обредниот индиски танц Одиси и бразилскиот Орикс. Секако и „евергрин" ритуалниот театар од островот Бали.

Саварезе и Барба, знаат дека при антрополошката опсервација најбитно е да се проучиш самиот себе и сопственото коренување. Многу добро знаат дека никогаш нема да го разбереш другиот сè додека не се спознаеш самиот себе; па во „Речникот..." суштествуваат античкиот театар и комедија дел арте, погледнати низ призма на театарската антропологија. Немајќи намера подлабоко да навлегувам во сите овие студии, оти „прераскажување на

речник" спаѓа во доменот на театарот на апсурд а не во театарската антропологија. (Не дека, ако би се потрудил, не би можел да докажам дека овие две нешта се во некакво „крвно сродство" – можеби браќа, па дури и близнаци, но од две засебни епрувети.)

Би сакал да назначам дека самиот „Речникот..." како целина, се обидува да даде одговор на прашањето: Во кои сè области изведувачот може да ја создаде материјалната основа на својата уметност? Тоа значи дека сите истражувања во оваа област немаат намера да бидат само лаборантски анализи на јазикот со кој говори театарот (стар или нов, оттука или оттаму), ниту сака да биде судија кој би проценувал кој театар е подобар или кој актерски израз е оној вистинскиот. Туку преку театарската антропологија сака на изведувачот да му даде насоки кои сигурно ќе им затребаат при нивното практикување на театар.

Така, овој „Речник..." ги посочува сите основни тези врз кои се втемелува театарската антропологија, а воедно дава и корисни упатства за патот по кој понатаму треба да оди оној кој сака да навлегува подлабоко во оваа област, длабејќи ги своите истражувања. Едноставно Саварезе, а особено Барба, така ја разбираат театарската антропологија.



Од овој нивни аспект, таа треба да се обидува да ги проучи принципите врз кои се темели театарската уметност. Таа треба да се интересира за нивната можна примена. Барба е убеден дека проучувањето на овие принципи ќе им послужи во практиката и на западните и на ориенталните актери, како на оние што ја кодификувале традицијата – така и на оние кои го немаат сторено тоа.

Патрис Павис очигледно сака да врти околу сопствен КРУГ.

Тој пишува сопствен „Театарски речник", во кој се повикува исклучително на самиот себе и сопствените аспекти на театарската антропологија.

Очигледно Павис за многу работи има инакво мислење од Барба, но го почитува поради насочувањето на театарот кон антропологијата; воедно велејќи дека Барба составил најсистематски и најамбициозен опозит (одговор) на политичкото теоретизирање на Брехт, како и на функционализмот на семиотичарите. Но, на крајот, сепак изразувајќи жалење што во својот труд Барба не се сосредоточил врз проучувања на вистинските антрополози... Меѓутоа, да не должиме сега за тоа; мислам дека е многу побитно во што Павис ја надградил театарската антропологија, отколку да се занимаваме околу што спорат тој и Барба.

Впрочем самиот Барба е свесен за тоа и лично ја воспримил таа релативност. Би го цитирал: „Никој не може точно да утврди, да знае кој заостанува зад времето, а кој му претходи; кои форми се застарени, а кои ја претставуваат, која практика, кои методи, ги даваат најдобрите резултати, а кои водат во просечност и неуспех. Битно е патот по кој си тргнал да го изодиш докрај." (сосем е ирелевантно што Барба ова го изјавува во контекст кога ја проценува сопствената режисерска практика).

Цитатот е толку сеопфатен, што го прави излишен и мојот коментар околу него. Сепак не е на одмет да прокоментираме дека што се однесува до ова цитираното, не само Павис, туку и сите спомнати и уште неспомнати теоретичари и практичари на театарската антропологија, несомнено размислуваат на овој начин. *На ваков склоп на резонирање несомнено ги научил архаичниот човек.*

Оти нема познавач на антропологија кој барем малку не му завидува на „културниот дивјак" кој сосем несвесно ги перципира нештата кружно, циклично, засекогаш дадено. Додека сите ние цивилизирани луѓе до вакво поимање на нештата можеме да дојдеме само преку рационалното замислување и прифаќање, та нашите крукчиња се секогаш рационално отприродени, и ние најмногу што можеме е само да тркаламе вакви заклучоци по површината на нашата линеарна свест.

(Отидов предалеку, но ова мое развлекување на работи кои сами по себе се јасни, е одличен пример за нашата потреба од свесно-несвесни извлекувања на линии, кои пак линии нужно мораат да се оградени со двете круцијални точки: почеток и крај.

Па затоа овде ќе оставам сè како што е истресено од прва рака...).

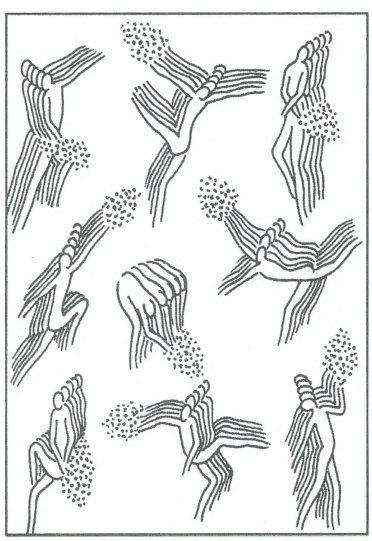
Патрис Павис

Тој тргнува од сознанието дека антропологијата во театарот наоѓа исклучително плоден терен за експериментирање, бидејќи пред себе има луѓе кои низ игра претставуваат други луѓе. Оваа симулација, според него, има за цел да направи анализа и да покаже како тие се однесуваат во рамките на одредено општество. Па така, ставајќи го човекот – актер (изведувачот) во ситуација на експеримент, театарот и театарската антропологија добиваат опредметени субјекти, добиваат средства за возобнову-

вање на микроопштествата и на нивните внатрешни врски меѓу единките во тоа микроопштество, како и односите во смисла единка – група, група – единка: *„А зарем има подобар начин да си го преставиме човекот отколку со неговото преставување"*; заклучува Павис .

Театарот може да биде отворен за театарските искуства од други цивилизации, но не за да се мешаат различните начини на творење театар и понатаму тоа да резултира во една претстава која нужно би била неоргански див хибрид. Тука многу јасно се гледаат неслагањата на Павис со теоријата, а особено со практиката на Барба и неговиот Один-театар.

За Павис, тоа отворање кон поинаквото (другиот) не значи нужно паѓање во синкретизам или во јазична збрка, туку тоа би послужило во правец на пронаоѓање на заедничките принципи кои понатаму преку предавање на сопствено искуство.



А разгледувањето на можноста за создавање на заеднички педагошки основи, дури и на апстрактен и теоретски начин, никако не значи создавање на основа за заедничка претстава. Вака размислува Павис.

Е сега, мене ми се гледа мошне интересно како би изгледал претпоставен (замислен) одговор на Барба. Претпоставувам дека Барба би се повикал на тоа дека Театрите прилегаат еден на друг според своите принципи, а не поради своите престави.

Не намалувајќи ја вредноста никому, сепак за Виктор Тарнер може да се каже дека тој театарската антропологија ја издигнува и ја устоличува на пиедестал на автономна наука. Работата на Тарнер врз театарската антропологија траела повеќе децении и опфатила големи поимни области, поаѓа од ритуалот како театарската претстава и завршува во „сценска етнографија".

Во своето дело „Од ритуалот до театарот" тој навлегува длабоко во архетипите и оттаму го извлекува сознанието дека ритуалот, поточно ритуалното дејство – исполнувањето на ритуалот, иако навидум е, суштински воопшто не едноставна, еднослојна и еднонасочна операција. Тоа наведува на заклучок дека ритмичките дејства, каде што движењето и звукот се совршено координирани, а времетраењето на чинот се стреми кон условна бесконечна безвременост, неизбежно водат кон чувство на „идентични спротивности". Што значи дека: Раскажувањето, спознавачкиот стимул, оди од мозокот, надолу, кон човековиот физикус; а пак движечко-ритмички стимул, дејствува во обратната насока: од физикусот кон умот. Оттука ритуалот, па и ритуализираното театарско дејствување, колку е спознајно – толку е и афективно; и двата фактора истовремено и подеднакво го оформуваат ритуалното доживување. Или, како што пишува Тарнер: „Ритмичката дејност на ритуалот: потполноста од звучни, визуелни, светлосни и другите средства на ритуализираното театарско дејство, по извесно време може да доведе до максимални стимулации на двата система во човекот, предизвикувајќи го во учесниците тоа што авторите го нарекуваат: Продолжителен неизразлив ефект. „Тука е битно да се назначи дека Тарнер под поимот учесници ги подразбира како актерите така и публиката на една претстава со ритуализирано театарско дејство.

Тарнер се обидувал теоријата постојано да ја проверува и потврдува со практика. Тој со својата експериментална работа, пред сè, имал за цел да им помогне на своите студенти да сфатат на кој начин луѓето во други култури го чувствуваат богатството на својата општествена егзистенција, што тие очекуваат како награда ако се верни на одреден модел на однесување и како тие го изразуваат почитувањето, како воопшто тие ги изразуваат базичните емоции (се мисли на страв, болка, љубов, тага, среќа и сл.), во согласност со своите културни закони. Тој по пат на вежби со своите студенти ги проверува и ги востановува своите постулати за „сценска етнографија"; во оваа смисла тој дава „еден добар совет" (тој самиот ја употребува цитираната формулација). Вака гласи советот на Тарнер: „...Кога се обидуваме да ја претставиме етнографијата, не треба да почнеме со толку видливи „езотерични" и „бизарни" културни феномени како што се ритуалите и митовите; таквото акцентирање може само да ги охрабри предрасудите, бидејќи така сме ја нагласиле „различноста на различните". Дозволете да се насочиме кон тоа што е заедничко за сите луѓе, а тоа е формата на социјална драма, од која произлегуваат сите форми на културните приредби, кои на свој начин дискретно ги стилизираат контурите на социјалната интеракција во секојдневниот живот." Да не оставам погрешен впечаток за Тарнер, тој можеби експериментирал во својот професорски кабинет во Њујорк, но затоа поминал претходно безмалу две години живеејќи со племето Ндембу и етнографскиот материјал кој потоа му служи за експериментите во правец од него да се направи театарска претстава, е собран при муабетење околу огнот со пријателчињата од племето Ндембу.

Тарнер јас би го опишал како антрополог со одлично трето око, внимателно(!), кога велам трето око мислам

на онаа театарско око на дистанција; дистанција од претставата кога е потребен живот, но дистанција и кон животот, кога нему му недостасува претстава. Тарнер го забележува театарот насекаде, самиот вели: „Театарот го има насекаде во секојдневниот живот, од обична катадневна гестикулација до макродрамите". Слични работи фокусира и третото око на Ричард Шекнер, но неговото око гледа во исти „букви" а дефинитивно „чита" поинакви идеи.

Искрено, тоа е и за очекување, бидејќи неговото око е добро извежбан „инструмент" на режисер-практичар. Тој во својата режисерска работа истражува по точките на допирот меѓу театарот и антропологијата.

Практичарот кога набљудува не вели можеби, туку кажува број. Шекнер вели шест (!); шест допирни точки меѓу театарот и антропологијата. Тоа се:

(1) **Трансформацијата на битието и свеста** – што подразбира дека во текот на претставата актерите и гледачите поминуваат низ одредена трансформација, при што заклучува дека всушност трансформацијата на битието е всушност стварност на изведбата, а може да се согледа во сите видови анахронизми и чудни конфликтни комбинации во претставата;

(2) **Интезитетот на преставата** – Во сите сценски форми се поминува одреден праг, претставата си има свој врв; ако таа критична точка не се случи во вистински миг (а публиката тоа секогаш го забележува), тогаш емоциите се погрешно дозирани и претставата пропаѓа;

(3) **Интеракција изведувачи–публика** – Промената кај публиката ја чини и суштината на промените што се случуваат при изведбата на претставата, но притоа треба да се внимава, бидејќи промени може да има онолку колку што жанрот на претставата може да апсорбира; ако се премине таа граница, тогаш автоматски се менува жанрот на претставата – а тоа е катастрофа!

(4) **Севкупна сценска секвенција** – Под оваа точка на допир, Шекнер подразбира СÈ! Под севкупна сценска секвенција тој подразбира: Подготовки, работилници, вежби, изведба, релаксација, последици... Севкупност на претставата во свои најшироки рамки, севкупност која е театарска традиција, но исто така е и традиција на театарот.

(5) **Колективен супстрат на сценско знаење** – Сценското знаење е сценско знаење, но како што забележува Шекнер, тука мора да се обрне огромно внимание на начините како тоа се пренесува од учител на ученик (гуру и иницијант) во различни култури со различни традиции.

(6) **Вреднување на претстава** – Тука тој забележува интересна двојност, тврдејќи дека секогаш постојат два вредносни системи, едниот секогаш е во културата, а другиот пак секогаш е надвор од неа, од културата.

Можеби ќе се запрашате каде е тука антропологијата, ја има а ја нема; тој во својот однос на антропологијата ја воведува максимата: „Реставрација на однесувањето". Реставрирано однесување, за Шекнер, е живо однесување, и тоа е единственото можно, оти театарот секогаш мора во секоја своја форма да биде жив. Секоја секвенција која е дел од претставата мора да е жива и притоа дозволено е, дури е нужно, секоја секвенција да се реконструира и систематизира. Првобитната вистина, мотивацијата за нејзино настанување, тоа мора да биде во втор план; дури, можеби е подобро да биде и заборавена или игнорирана, па дури и да се деформира; основата на крајот од процесот станува небитна. Битно е да се разбере дека секвенциите, т.е. деловите од кои се сочинува театарската претстава не се предмети кои се редат, туку тие се модифицираат во материјал кој се трансформира и се сублимира; постојано вдахнувајќи му живот.

Каде е тука антропологијата, ја има – а ја нема!?

Шекнер: „Се свртувам кон антропологијата не како кон наука која ќе го реши проблемот, туку затоа што го претчувствувам можното приближување кон парадигмата. Токму како што театарот себеси се антрополизира, така антропологијата станува театрализирана. Оваа приближување е можност за сите видови на размена."

Значи, како што напомнав: Ја има – а ја нема! Магија!?

Магија, точно. Но, во целата оваа приказна магијата не се случи на крајот, туку на почетокот, дури пред почетокот. Магијата беше кај Арто и засекогаш ќе остане кај него, со него, во него...

*

Неоспорно е, иако запре пред сите, дека тој отиде најдалеку, нурна најдлабоко. Арто имаше осознаено дека ако навистина се сака да се врати делотворноста на театарот, не е доволно само да се вратат симболите и тотемите на сцената, ниту е доволно да почне повторно да се размислува симболично, туку дека треба повторно да се изоди целиот пат и така повторно да се затвори магичниот круг.

Суштината не е во тоа да се копираат обреди и да се мантраат магични формули, а многумина го правеа токму тоа и тоа го правеа не знаејќи што прават, едноставно само се повикуваа на него – го правеа тоа во негово име.

Арто „повикуваше" духови! Духови кои ќе ги исполнат и празните театарски форми.

Арто „повикуваше" духови! Духови кои ќе ги опседнат испразнетите уметници.

Целта на патот којшто треба да се изоди не беше само нов театар, туку нова култура. А нова култура нема без нова цивилизација.

Арто зборуваше за воспоставување нови односи кон светот, а тоа не е можно да се стори без нови односи кон самиот себе.

Никој не успеа докрај да го затвори сопствениот круг, а без магичен круг нема ни магија. Нема...

Томислав Османли

Маската, другата страна на светот(о)

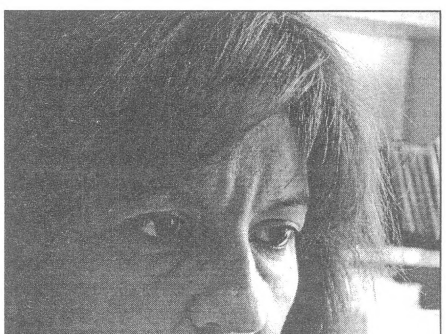
Прилог кон студијата „Ликови на маската“ од Димитра Мита „Култура“, Скопје, 2006; 114 стр.

Една книга не голема по обем, но слоевита според аспектите, материјалот и значењата содржани во неа, се појави пред неполна година во нашиот културен простор, како објава што мериторно и релевантно се занимава со сфаќањето на тајновитиот феномен на маската. „Ликовите на маската“ на авторката Димитра Мита – филозоф на митологијата и класичен филолог, две димензии на нејзината интелектуална личност чија синергија ќе се покаже исклучително продуктивна во нејзините теоретски разгледи – се една поливалентна антрополошка и културолошка студија посветена на видовите и значењата на маската, таа древна ритуална и симболичка покривка на лицето.

ДИМИТРА МИТА е родена во 1959 година во Вериа. Од 1973 година живее и се школува во Солун. Дипломира на Филозофскиот факултет на Аристотеловиот универзитет во Солун, каде што во 1985 година ги завршува и постдипломските студии. Меѓу 1986 и 1991 година специјализира на теми од областа на филозофија на митологијата. Плод на тие нејзини првични ангажмани е книгата *Апологии за митот* (Солун, 1997). Учествува на голем број собири со теми од сферата на естетиката, филозофијата и митологијата, како и на толкувањето на митови и ритуали.

Од 1989 до денес држи предавања од областа на митологијата и историјата на античкиот театар и уметност, на различни школи, јавни и приватни. На тие теми често настапува на научни собири и промоции. Од 2002 година е именувана за професор, држејќи настава на идните педагози.

Објавила повеќе книги и трудови. Во доменот на филозофијата, симболизмот и митологијата, автор е на студијата *Водата во ритуалите на прочистување* (Солун, 2000), како и на книгата *Мит и уметност; дијалог за неодреденоста на нивните граници* (Солун, 2002.). Книгата *Ликови на маската* ја објавува во 2004 година, додека нејзината студија *Водата во уметноста на антиката* е суштински дел од двотомната коавторска книга *Водени врски* што, во издание на University Studio Press, се појави во 2003 година. Во 2006 кај истиот издавач ја објави исклучителната студија *Митовите на античка Македонија*. Автор е на голем број стручни и научни студии објавени во филозофска, лингвистичка, археолошка и книжевно-теоретска периодика.



Во доменот на книжевноста Димитра Мита објавува две збирки раскази *Редови од зборови и фотограми* (Солун, 1999.) и *Митолошки приказни од делникот* (Атина, 2004), од која прилогот ЛИК на весникот *Нова Македонија* во април 2005, го објави преводот на расказот *Олимп*. Нејзината најнова прозна објава е романот *Се сеќаваш ли на твоите сништа* објавена во 2007 година. Во доменот на книжевноста за деца, Димитра Мита ги објавила книгите *Тревопасниот волк* и *Приказни за господинот Зајак* двете објавени кај атински издавачи во 2000 година, а нејзината творба *Животни со шеќерни очи* е објавена во Солун 2005 год.

Нејзината кратка пиеса *Јоката* е изведен на сцената на Националниот театар на северна Грција во Солун во 2006 година.

Пишува студии за делата на истакнати грчки книжевни дејци како Костис Паламас, Кавафис и Елитис, како и книжевни осврти и критики објавени во голем број списанија, весници и подлистоци од културата и уметноста.

Какви се ликовите на маската што Мита ни ги предочува во својата мала студија со заводлив бисерен сјај, но и со иста таква сознајна длабочина? Таа нè запознава со петте генерални видови маски поделени според функцијата што ја вршат: мртовечката маска, морбидните маски, религиозната, поточно ритуалната маска, потоа театарската, карневалската и етнолошката. Оваа теоретичарка, притоа ги има предвид сите можни видови покривки за лице што може да се замислат, од древните маски најдени во некрополите на културите од бронзеното доба, сè до оние во современата цивилизација: театарските, карневалските, мечувалските, дури и козметичките, медицинските, нуркачките, заштитните маски... Се разбира, последните се земаат предвид само доколку во нив постои некоја антрополошка или културна консеквенција од маските во изворната, древна функција и смисла. Маската, смета грчката теоретичарка на почетокот од својата студија, е феномен кој е било граничник помеѓу, било мост што поврзува два различни света, оностраноста со овостраноста, реалноста со метафизиката, митското со сакралното, секојдневното со ритуалното, човечкото со божественото битие...

На почетокот од својата книга таа ја опишува својата фасцинација од маските видени на една неодамнешна изложба насловена „Векот на Пикасо“ (2002 година во Атина, со артефакти од првите децении на XX век) и со мотиви на маски изработени од уметникот Хулио Гонзалес. „Погледот на секоја маска, ги опишува Димитра Мита своите фасцинации од виденото, се дуплираше како во огледало или пак се множеше, а заедно со неа и нејзините значења. Токму во овие маски посетителите можеа да видат четири мали слики од истиот уметник кои претставуваа жени што врескаат. Креаторот го доловил изразот на нивното врескање и го замрзнал во една маска.“ Од описите за оваа изложба којашто, инаку, му е посветена на Пикасо, асоцијација лесно нè сели до Мунк и неговиот експресионистички „Крик“, а оттука и до една длабока егзистенцијалистички значенска димензија на маската, до примордијалниот крик и неговата фиксација, до човековиот израз на стравот, но и на надежта, на смртта, ама и на животот, на радоста, меѓутоа и на тагата како во античкиот театар, значи на егзистенцијалната драма на која човекот судбоносно е осуден да игра од самите мугри на своето постоење, од искони. Тоа може да е, впрочем, и најдлабоката порака на оние чудни ликови, изрази, гримаси, разнородни расположби и прикази на лица што доаѓаат, како тешко читливи пораки, од исконите, заедно со замрзнатите и необични ликови преку границата на двата света, внатрешниот и надворешниот, но и на световите на современоста и на минатото.

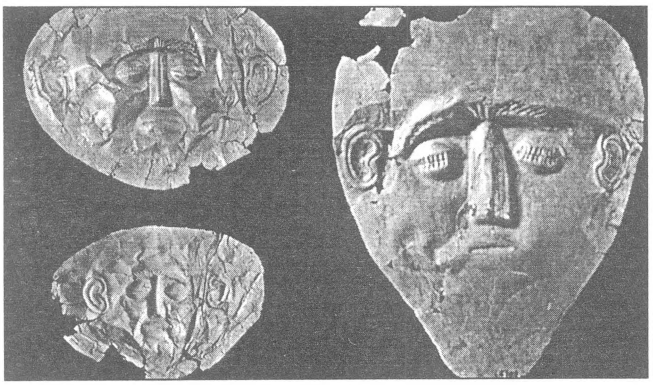
Просопи́о и/ли масхара

Во тоа читање на пораките Димитра Мита се ползува со своето изобилно класично лингвистичко знаење. *„Што е маска? Што е просопи́о?“* Дали постои разлика меѓу двата збора, или пак имаат исто значење, без оглед што вториот поим доаѓа од антиката, а првиот од модерните времиња. На старогрчки, објаснува авторката, поимите προσωπείων, προσωπίς, προσώπιον или πρόσωπον се поврзани со шминкањето, лошиот изглед, преправањето, имитирањето, приведувајќи при тоа поголем број антички автори и нивни синтагми кои значењето на маската го сведуваат само на еден вид симулакрум. Но, како што ќе се види подоцна, ова е само појдовната димензија на маската во грчката антика. Занимливи се илустрациите на другите димензии.

Димитра Мита се занимава со осветлувањето на етимологијата на поновиот поим на маската, италијански maschera, чие потекло го пронаоѓа во арап-

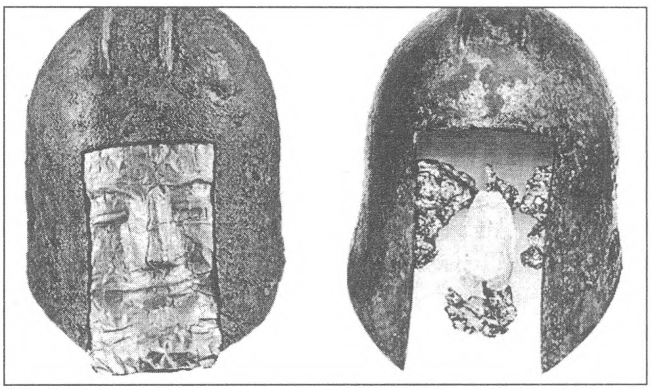
скиот збор *масхара* со значење на човек кого го исмеваат, но и на човек-шегација. Во тоа значење, имено како турски пренесен архаизам, го познаваме и ние во нашава средина каде што подбивот, но и срамното дејство, меѓу постарите се нарекува – маскара. Изведениците од семитската основа *с(а)х(и)р(а)* со значење исмејувам, од која потекнува и спомнатиот арабизам, всушност е и основа на сите оксидентални именувања на покривката за лице: masque кај Французите, mask меѓу Англичаните, маска во повеќе словенски јазици, но и obraz, obrazina, да додадеме и ние. И во македонската култура, особено во етнографската, маската се јавува како театрален, комичен феномен, повеќе во неговата ориентална, блискоисточна смисла, имено како *масхара*, одошто како προσωπείων, πρόσωπον, obrazina или obraz, поточно како објект кој се става врз лицето за да обезбеди метафизичка, било комичка, било трагичка смисла и комуникација.

„Затскривање, трансформација, застрашување", ја насловува својата прва глава Димитра Мита, посочувајќи ги целите што ги постигнува маската. Таа тука заклучува дека *маската има многу лица* и дека



поседува една *суштинска повеќезначност*. Така, пристапува кон нејзиното когнитивно растајнување, анализирајќи ги петте спомнати категории на маската кои ги дефинира проследувајќи ја нивната функција: мртовечка маска, морбидна маска, религиозна или ритуална, театарска, карневалска и етнолошка маска. Како што потоа ќе се види, видовите на маските се претопуваат, како впрочем и функциите од кои тие произлегуваат. Така религиозната преминува во театарска маска, а етнолошката во карневалска. Некои етнолошки маски се морбидни и служат да ги одбијат негативните влијанија.

Во своите разгледи теоретичарката најнапред ја зема предвид најстарата меѓу покривките за лице, имено функцијата на ***мртовечка маска***, пронаоѓајќи ја како практика во древните цивилизации не само на Египет, Грција, Етрурија и Рим, туку и кај вонмедитеранските и воневропски култури како оние на Мексико, Колумбија, Нова Гвинеја, Перу, Камбоџа, Сијам и Африка. Таа, сепак, под подетална аналитичка опсервација ги става наодите од древна Микена позната по „Агамемноновата", но и по други посмртни маски, како и на некрополата кај Синдос со наоди од 6. век пред н.е., каде, меѓу другото, се пронајдени и женски посмртни маски. Во таа смисла заинтересираниот читател го упатувам на интернет страницата

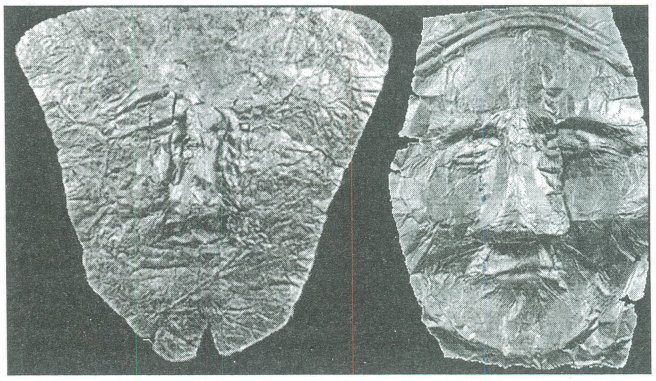


на книгата што тука ја разгледуваме (види: http://www.komvos.edu.gr/masks/masks.html), каде што ќе најде извонредна серија од фотографии на видовите маски со кои Димитра Мита се занимава.

Какво е времето што го поима маската?

Теоретичарката прави една занимлива антрополошка дигресија поставувајќи го прашањето за тоа какво е сфаќањето на времето што го изразува маската: кружно или праволиниско. Народската, етнолошка маска, тврди таа, го изразува *кружно* (κυκλική) поимање на времето, потекнато од природата и нејзините феномени на постојаното кружење на едно исто – и изразено низ феномените на смртта и преродбата. Напротив, додава потаму, официјалната религија на дванаесетте богови од олимпискиот пантеон содржи инакво, *праволиниско* (ευθύγραμμη) сфаќање на времето: таму боговите се раѓаат, но не умираат. Така и човекот, според праволиниското сфаќање преминува од една материјална, во друга, повисока и вечна духовна сушност. Така во секојдневието на Грците оносветовноста се опишува, како на пример во „Илијадата" како „страшно и опустошено

место“ или, кај Аристофан во „Жаби“, како „страшна ливада прекриена со пепел“ каде што мртвите немаат тело и само нивната душа лета недопирлива како сон и сенка, додека пак во древниот хеленски мистицизам на елевсинските, самотрачките и орфичките мистерии, меѓу практицирачките учесници, мистите, на оној свет се навестува следен живот во подобар предел, меѓу кои се спомнуваат: островите на Покојните (νησιά των Μακάρων) каде што владее сооброениот главен бог Кронос (главниот бог на стариот, „покоен“ пантеон), или Елисејските Полиња (Ηλύσια πεδία) ветениот предел кој според Хомер, но и според Хесиод се наоѓал „на западната страна од светот, близу до Океанот“, сосем слично на ветеното место на некои од архајските херои што задгробно ја населувал митската Атлантида, чудесниот остров на Посејдон, господарот на океанските пространства и длабочини, каде на инаку ретките доблесни им бил обезбеден вечен симпозион, една никогаш непрекината гозба. Ахил, пак, по смртта преминал на Белиот Остров (Λευκή Νήσος), на сливот на Дунав во морето, за кој се претпоставувало дека има мистичен живот станувајќи на тој начин оностран владетел на Црното море, при што морнарите кои тука поминувале слушале силен звекот на оружје дење, а преку ноќ ѕвечкање на чаши и песни од веселата гозба без крај. Диомед, пак, од богинката Атена добил бесмртност и станал вечен господар на јадрански остров, итн.



Живиот лик на предците

Дали на тој премин од едниот кон другиот свет, посмртните маски требало да обезбедат и пат кон рајската градина на стариот свет? Дали маската е обид на простосмртниот да му се даде достоинствен лик, ново доблесно лице на заслужен херој, да се идентификува со лик на знаменит предок? Можеби, но тоа е тешко со сигурност и да се тврди. Сепак, мртовечката маска е сврзана за идејата на поодолжен живот, односно на различно сфатениот *живот по смртта*. Тука Мита ги приведува обичаите во римските патрициски семејства, посмртната маска на предците, да се чува и да се прикажува во посебни, ритуали пригоди, еден обичај што, инаку, продолжува низ столетијата и се протега, меѓу благородниците на Европа, сè некаде до 18 век.

Како ќе ги објасниме дионисиските, еротски и родни елементи во вотивните објекти? Од каде толку еротска живост во мотивите од античките наоди по гробовите? Од една страна, би рекле од дијалектичкото поимање на (не)постоењето карактеристично за натуралистичката антика. Тие навидум контрадикциски мотиви се дел од кружното поимање на животот, на смената на животот и смртта, на импулсивната страст и плодоносноста на еросот и неумитноста на танатосот како предуслов за новото жртење и животно пресоздавање. „Ад – пишува Мита во својата книга *Ликови на маската* одејќи потаму и подлабоко и од неа како од надворешен елемент на една

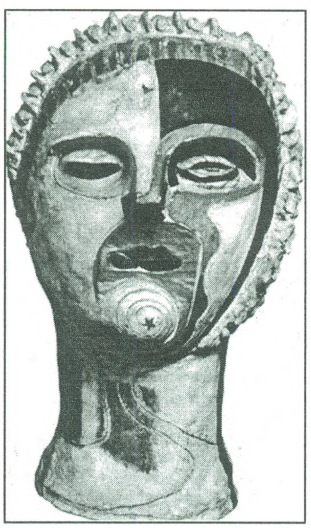
култура – не само што зема, туку и дава живот. Тој е Ад, но и Плутос (или Плутодот, н.з.) давател на богатство.“ Затоа Плутос и се претставува со Амалтеиниот рог на изобилството. ×истиот и невин еротизам, заклучува авторката, е само крик на агонијата против смртта.

Да додадеме дека и христијанството почива врз сличните идеи. Во велигденското пеење „Христос воскресе од мртвите“ се спомнува дека „и на тие во гробовите живот им подари“. Тоа е несомнено филозоф-

ско ехо од хеленското поимање на природната обнова. Ако го имаме предвид и симболизмот на пченицата во христијанството, лебот што од неа се прави како бескрвна жртва кон Бога, причеста со вино која е „крв божја“ и т.н. станува појасно влијанието на хеленските деметринско-дионизиски идеи, ритуали и верувања.

Филактерии

Вториот вид што Мита го разгледува е т.н. ***морбида маска***, онаа која има одбивно дејство; на пример онаа што се закачувала на портите од куќите, за да го заплаши непоканетиот пред да го премине куќниот праг. Такви ликови во антиката се ставале на штитовите, штитниците за нозе, дури и на реверсите од некои монети.



На што ние можеме да се сетиме во таа смисла? Во готското средновековје на фасадите на катедралите се поставуваат страшните лица на т.н. *ѓарѓојли* токму со таква, одбивна улога кон силите на ужасот за објектот. Почнувајќи од раниот барок на фасадите, на граѓанските градби се појавуваат декоративни маски на митски претставници, ликот на Хермес означува трговска градба, а на тешките, декоративни врати осамнуваат заштитни маски на Медуза, но и слични ликови со *филактерична*, заштитна улога, на металните удирачки од влезните порти. При тоа, маската со таква одбивна функција не секогаш била грда; со својата убавина на пати таа требало да го „маѓепса“ неповиканиот, да го сугерира магиското својство на заштита, но и да му предизвика страхопочит или чувство на инфериорност на злонамерниот.

Во една доцнокласична релјефна претстава на Атена, потсетува Мита, божицата, наместо својот шлем, носи човеколика маска на Медуза. Тука Мита со една интерогација се враќа кон мртовечката маска: дали, се прашува таа, овој вид маска има одбивна улога? Дали таа треба да го заштити мртвиот од смртта? Дали таа треба да го помогне и да го олесни пресретнувањето на човекот и смртта? Да се потсетиме колку, само често, за ужасните ситуации со смртен ризик се вели дека некој „го видел лицето на смртта“ иако се знае и тоа дека „на смртта не – се гледа в лице“.

Три антички култови со маски

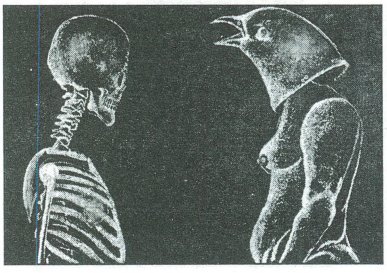
Во поглавјето за третиот вид, односно за ***религиозната или ритуалната маска***, авторката потсетува на божествата кои се врзуваат за маската. Пред сè на *Дионис* (Διόνυσος) , еден „популарен и стар бог“ кој не е само бог на животот, туку и на смртта, со една стереотипна бесмртност што се состои во катагодишната смрт и воскреснување, еден бог со нагласена и обновлива младост, кој за разлика од другите, живее и горе и долу, и над земја и под земја, кој е и хронско и виталистичко божество, кој го владее инстинктот, плодноста, еротизмот, винскиот занес и славеничкиот дух, но кој едновремено знае да биде и суров и да казнува со уништување. „Подземен е, пишува Мита, и карактерот на дионисовите празници, кој се крие зад панаѓурот на радоста“. Зад панаѓурот на радоста, на тој начин, стои и панаѓурот на смртта.

Мита пишува дека Дионисовите почитувачи и верници, во организирани театарски групи, се облекувале во животински кожи и го мачкале своето лице *со винско талог*, очигледно маскирајќи се со една со симболичка, дионисиска супстанца; и на тој начин обезбедувајќи анонимност зад која преминувале во импулсивната, на пати и сосем неконтролирана прослава на животните сладострастија. Познати се, да додадеме и ние, примерите дека женските обожавателки на култот на Дионис, баханатките, менадите, мималонките, значи и жените ослободени од стегите на покорноста празнувајќи го култот на Бакхос (Дионис) по планините, западнати во транс и делирична расположба, можеле да раскинат маж во дивата игра на страстите со него. Во рамките на обожувањето на Дионис, се велело, дури и мудрата Атена се откажувала од рационалноста и времено им се препушта на делиричните моќи на Бакхос (Βάκχος) . Затоа тој и се разликувал од останатите божества, па имал и посебно место на Олимп.

Да кажеме на ова место дека до денешен ден во Грција се празнуваат карневали кои се нарекуваат Антестéриа (Ανθεστήρια), Цветници, носејќи го истото име со едно празнување од антиката кое, меѓутоа, тогаш било посветено на мртвите и на подземните сили; кое било прослава на плодовите од новата берба коишто, меѓутоа, можеле да се консумираат

дури откако првите плодови ќе им се понуделе на покојниците и на тој начин ќе му се посветеле на подземниот свет кој е дарител на сите богатства.

Со маската е поврзана уште една божица, господарка на природата и на планинските висови, девствената *Артемида* (Ἄρτεμης), најпозната како божица на ловот, но и заштитничка на девојките и на преселниците. Артемида била најстарата божица во историјата на обожувањето, којашто според верувањето на старите Грци, имала моќ да влијае врз целокупниот живот. Полнолетните девојки дури формирале групи во кои со танц и игра ја славеле Артемис, на собири кои биле добри прилики и за запознавање на девојките со идните сопрузи. Така, заштитничката на девственоста е божица и на брачното соединување. Малку е, меѓутоа, познато дека обожувањето на спартанската Артемида Ортија (Ἄρτεμης Ορθία, Исправената Артемида), како што наведува една западна класичарка, за Спартанците било исто толку битно како и обожувањето на Дионис за Атињаните. Имено, хорските песни на Алкман посветени на Артемида, „во кои се навестува прослава со дионисиски карактер", биле претходници на хорските песни од атичката трагедија, во кои пак, во спомен на нивното спартанско потекло, бил зачуван токму дорскиот дијалект. Во обожувањето на Артемида Ортија се појавуваат танчари со маски – како реминисценција на една еротска игра при која Божицата и нејзините нимфи во радосно расположение ги намачкале лицата со кал за да го избегнат еротското расположение на богот Алфеј. Така во нејзиното светилиште биле пронајдени глинени маски што биле носени на прославите, а кои предочуваат грди ликови на стари жени без заби, но и на млади мажи или на сатири, сите од архајско време, а некои од 7. век п.н.е. Интересно е дека Артемида и Дионис освен овој вид на ритуали, ги поврзувало и тоа што и двете стари божества имале храмови – во мочурливи места. Освен тоа, според рапсодијата 11. од „Одисеја", Дионис ја убедил Артемида да ја убие младата Аријадна на островот Диа, пред таа да се соедини со Тесеј за кој таа го напуштила родниот минојски Крит. Веселиот Бакх и во оваа илустрација се јавува како уништувачки бог. Слично на Шива Натараџа во индиската митологија, со таа разлика што Шива е покомична, а Дионис почовечка митолошка појава.

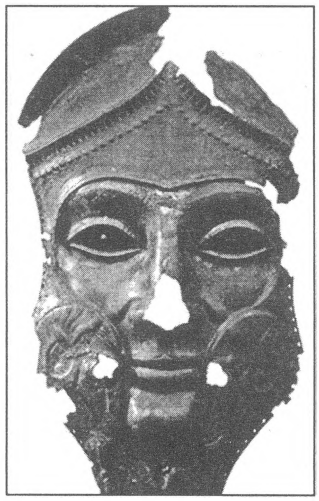


Кај божествата поврзани со маската и со феноменот на преправањето, авторката во продолжение ја спомнува и *Деметра* (Δήμητρα). Имено, според една митска приказна, кога божицата на земјоделието се обидела да побегне од еротското прогонување на Посејдон, се претворила во кобила, но моќниот бог зел облик на коњ и така ја обљубил Деметра. Затоа Пелазгите ја почитувале Деметра како божица претставувајќи ја со лице на коњ. Деметра им се доближува на Дионис и на Артемида по таа трансформација чиј повод е еротската игра, чиј сподвижник и господар е самиот Дионис, како и според тоа дека радоста, смеењето е одлика на митските приказни и за трите божества. Свештеничките на Артемида Ортија се маскирале во стари жени со вештачки избелени коси и глинени маски што требале да ја означат трансформацијата на нешто старо и неплодно во обновената плодородна младост кои и во дионисиските и во Артемидините прослави се славеле со фалусни и со ерективни, итифалусни маски изработени од црвена кожа. Во крајна линија и кај Дионис, и кај Артемис и кај Деметра функционира принципот на родата сила на природата, но и принципот на смртта, а на зимата после којашто, одново доаѓаат родните годишни времиња.

Овие преправања во ритуали со маски се вовед во театарската уметност, односно во трагедијата и комедијата во кои дури и учесниците на претставите од редот на музиката биле преправени во маски со животни, најчесто магаре, свиња, крава или птица. Најнапред свештениците и свештеничките носеле ритуални маски. Така религиската и ритуална маска преминува во – театарска. Аристотел, потсетува Мита, во својот прославен спис „За поетиката" јасно укажува дека почетокот на театарот се наоѓа во комичните настани, при што и *тетраметарот* инаку својствен на сатиричната поезија, потоа се сменил во *јамб*, „кој од сите метри е најсоодветен за дијалог" (Аристотел, За поетиката, 1449а).

Така се раѓа античкиот театар, а во него се појавуваат и доблесни јунаци и грешници, богови и митски суштества, кентаври и панови, сатири и силени, сите следбеници на младоликиот, еротичен и славенички и воедно суров и циничен Дионис и, воопшто, сите означени со маски и посебни облеки. Така, во најрано време, меѓу обожувачкиот ритуал и театрализацијата не постоела граница. Во новите жетвени или гроздоберни ритуали на една заедница учествуваат, а такви и се отсликуваат во архаичните вази, не сосем дефинирани учесници: театарски групи, мисти или пак свештеници?! Во тоа време како

што впрочем пишува и Мита во ова поглавје: индивидуата се раслојува во група, а индивидуалната одговорност во анонимност, што на крајот го одразува и значењето на целината. Значи, маската во рамките на прославата ги воздигнувала вредностите на градот.



Иницијациски ритуали со маски

Како тоа функционирало ни се објаснува подолу со еден занимлив пример: на славјето на Антестерија во Атина, Баси́лина (βασΐλιννα), жената на кралот му се нудела на богот како сопруга, а можеби и самиот крал ја носел маската на богот Дионис и така се одржувала церемонијална презентација на Света свадба (Άγιος γάμος) . Тоа во архајски времиња бил случај и во Кносос на Крит каде што, пак, сходно на почитувањето на симболот на бикот, самиот крал носел маска на бик, а кралицата – рогови од крава, претставувајќи го соединувањето на Пасифаја и бикот, но едновремено и на сјајната Селена (Пасифаја олицетворена во Месечина) и на Сонцето (бик) владетелот на небото кое со својата топлина и со својот дожд ја оплодува земјата. Ова нѐ доближува до древните египетски претстави на божествените ликови кои носат рогови меѓу кои се наоѓа било месечевиот срп, било сончевиот диск. Познато е имено дека медитеранските цивилизации на Египет, Месопотамија, Крит, Грција и Рим верувале дека предците богови се реинкарнирале во бик или биле придружувани од бикови. На хеленскиот простор бикот бил посветен на Зевс, Атена, Дионис, Посејдон или пак на херои како Херакле и Тесеј.

Во овој митолошки контекст Мита нѐ запознава и со користењето на маските што се употребувале и во светилиштето Кабејрион што се наоѓало недалеку од древниот грчки град Теба каде што се пронајдени два вида маски: едната, *црнечка,* и другата, *г̄лава на бик.* И додека црнечката маска асоцира на древните врски на грчката култура со Феникија (од каде што, да потсетиме, потекнува и алфабетот), но и на феникиското „потекло“ на обожувањето; маските на бикот биле дел од церемониите на иницијација

на момчињата во светот на сексуално зрелите луѓе, во кои се користеле маски на бикови, со цел да постигнат еден вид комуникација со симболот на бикот, односно со сексуалната моќ и плодност, „во која течниот елемент има многу битна улога преку прокажувањето и докажувањето на машкоста и на неговата природна моќ“. Па сепак не станува збор само за употреба на маската во ритуал на прогласувањето на сексуалното зреење, туку – како што тоа го опишува Платон во „Гозба“ – за воведување на младиот човек во животот на заедницата што, инаку, се чинело со предавањето три симболички дарови: *п̄ехар* за учество во гозбите кои биле привилегија на возрасните мажи, *воена униформа* за одбрана на полисот и едно *живот̄но за жрт̄вување*, најчесто бик, веројатно во симболичен предмет, за да се означи влезот на младиот човек во религиозниот живот, свој, но и на заедницата.

Сценската т̄ворба на Тесп̄ес

Теат̄арската маска која е продолжение на онаа религиозната и ритуална, пишува грчката авторка во својата студија, го двои актерот од не-актерот, а подоцна и оној што ја носи како претставник на еден тип, карактер, посебно со појавата на т.н. Нова комедија. *Тесп̄ес* кој во трагедијата го додал епскиот елемент на дијалогот и раскажувањето, ги стандардизирал и маските, на кои изразот рефлектирал по една страна на внатрешниот живот (комичка, трагичка, сатирична маска), но подоцна се развила цела галерија од маски што го одредувале полот, улогата на гласник, на здруженијата, но и на трагичните и комичните личности, дури и на животните, при што индивидуалните особини на актерското лице исчезнувале.

Така започнува патот на маската од антиката преку раното и доцното средновековие, преку комедијата dell'Arte сѐ до маските во современиот театар. Да ја спомнеме тука и маската на театарот на Далечниот Исток, која се ползува и со експресивна шминка, но и со мате-

ријални покривки за лицето како што се лакираните дрвени маски.

Маската, треба на ова место да се истакне, му помага на хистрионот, на актерот, на комедијантот, на Но и Кабуки артистот не само на симболичен начин да го претстави ликот и карактерот, туку и да се скрие зад неа од несаканата реакција од страната на засегнатите или од напливот на т.н. јавен морал и неговите, често лажни и лицемерни критики на прикажувањето, и на тој начин – токму на демаскирањето – на искривоколчувањата на животот, вредностите, моралот и карактерите на повластените поединци и слоеви. Не случајно во комедијата dell'Arte театарските ликови се нарекуваат maschere, маски. Имено актерот на комедијата dell'Arte не само што носи маска; тој самиот " маска.

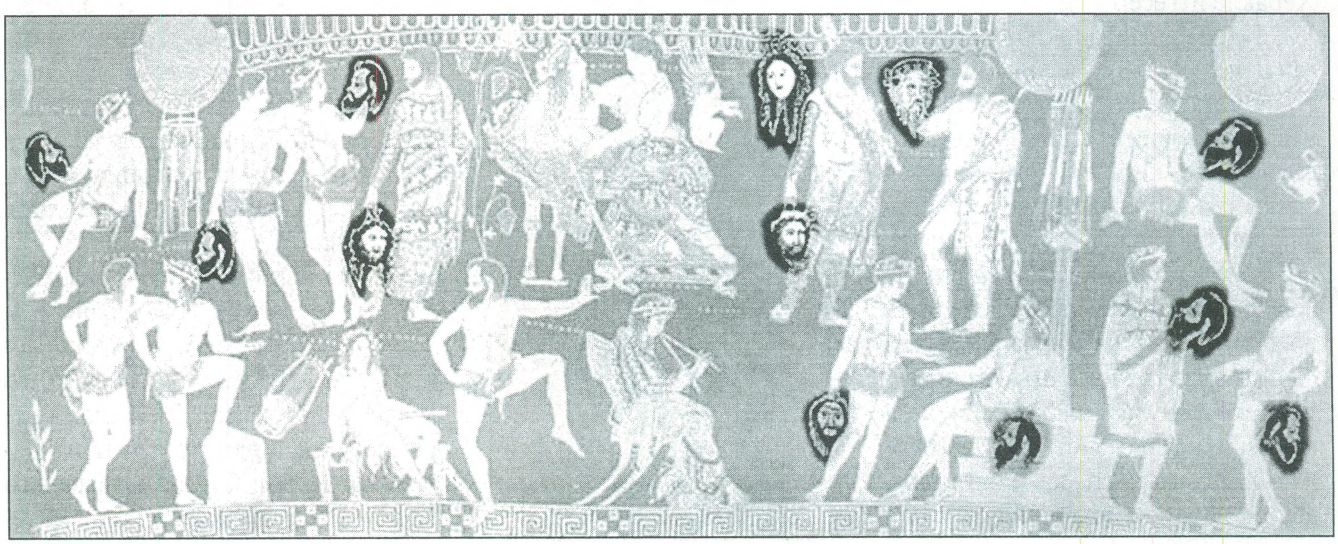
Бесмртното владеење на хтонскиот Дионис

Разгледувајќи ја ***карневалската маска***, Димитра Мита веднаш не соочува со констатацијата дека „карневалот е поврзан со ритуалите на мртвите, бидејќи при неговиот крај почнуваат церемониите за мртвите". Така карневалот во Бразил завршува со Средата на Пепелта. Во „Сеќавањето на мртвите" што се одржува во Мексико, смртта се истерува со еден карневал со макабрични маски, а таков би бил, да додадеме, и карневалскиот изглед и расположение на американскиот Haloween, т.н. Ноќ на вештерките. Карневалот и неговите маски, разузданото расположение, шумната музика и динамичниот танц се еха на древните дионисиски славја и нивната двојна симболика, триумфот над смртта, како колективно манифестирање и симболичко укинување на најдлабокиот од сите човекови стравови, на стравот од смртта. Гротескни карневалски елементи има маската на средновековните европски лекари што се бореле со една од апокалиптичните појави, епидемијата на смртоносната чума што однесувала десетици и стотици илјади животи, маска која потсетува на птица со долг клун и којашто, впрочем, стана една од типските maschere на комедијата dell'Arte, онаа на ликот Medico della Peste.

„Карневалот, го заклучува ова поглавје од својата книга грчката теоретичарка, ја поништува секоја монологна и монолитна теорија за човекот, за да ги осветли неговите спротивности, неговата внатрешна сложеност и вродената релативност."

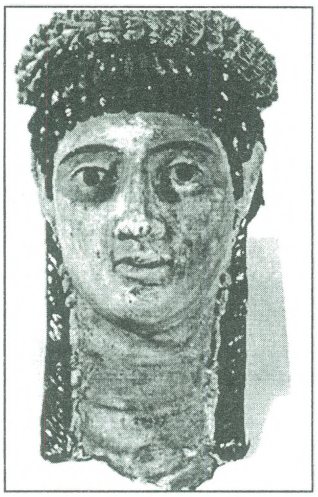
Антрополошки театар

Петтиот вид што Димитра Мита го анализира во својата студија, ***етнолошката маска*** на воневропските континенти содржи неколку карактеристики: а) предизвикува страв или воодушевување; б) како колективен тотем таа ја обезбедува целината на заедницата врз основа на митовите за духовите на покојните предци; в) обезбедува мистична иницијација на младите во традициите на предците и на племето; г) се користи во иницијациите на младите владетели; д) симболично влијае на зголемувањето на плодноста



на луѓето и на земјата што тие ја обработуваат.

Во 19 век, прави скок авторката на книгата кон третманот на овој тип маска во поново време, во европските метрополи се појавиле многу етнолошки музеи со експонати од колониите. Додека во еден дел нивната појава била да се укаже на европската културна супериорност, задлабочувањето во антрополошкото богатство што етнолошките артефакти, особено маските и тотемите го предочува пред слободните духови на аверопските антрополози и уметници, не само што се илустрација за заедничките културни корени, а со тоа и на европските предцивилизациски никулци, туку се импулс и за артистичката свест на слободоумните уметници кои довикуваат инспирации за своите погледи и творби. „Пронаоѓањето на африканските скулптури се совпаѓа токму со она што го баравме", ќе забележи Пикасо во тој дух. Тој открива дека новиот израз што се случува со реалистичката дефигурализација, деконструкција и кубизација во европската ликовна модерна, во основа веќе одамна постоела. Така и Брак во 1915. година ќе забележи дека црнечките маски му отвориле сосем нови хоризонти, имено да дојде во допир со инстиктивни показатели и со индиректни, немиметички манифестации на духот.



Така Димитра Мита го заокружува својот ракопис од онаму од каде што почна, од музејот на современата уметност што го носи пикасовскиот предзнак и трансцивилизацискиот мотив на маската.

Привршувајќи го патувањето низ историјата и функциите на маската, теоретичарката ќе пристапи кон финалните заклучоци. Најнапред дека маската ја има во сите цивилизации, почнувајќи од каменото доба па сè до денес; дека христијанската религија ги отфрлила маските, но и покрај тоа, ниту католицизмот успеал да ги спречи верниците да учествуваат во пагански ритуали и карневализации, ниту пак православието успеало да ги задуши живите ритуали еротски манифестации, пагански симболи и ритуали донесени од дионисиските извори во исконите.

Во Венеција, наведува Мита уште една улога на маската, токму криењето под елегантните, безизразни венецијански маски овозможувало да се води распуштен живот и да се препушта на задоволствата на комарот и прељубите, што и доведува до забраната на венецијанската маска од страна на австроунгарската моралистичка власт во 19 век, иако и тука имало исклучоци и поштедувања од забраната на припадниците на највисокиот дел од владејачката структура. Маската може да плаши, да го заштитува корисникот, или да го спречува несаканото, да е неразделен дел од една церемонија и да го привилегира оној кој ја носи, да биде замена за еден бог, или средство за постигнување екстаза и за соединување со божеството. „Маската открива и репродуцира едно лице или еден карактер и претставува услов за суштинско навлегување во натприродните сили. Просопи́о-маската ја има вредноста на вечното", констатира Димитра Мита.

Маската е контрадикторен феномен зашто го поврзува со апсолутно сериозното и страшното, со смртта, но и со апсолутно смешното и оддалеченото од обичното, секојдневното, општествено прифатеното. Таа е, со други зборови, знак за „отстранување", интерпункција на онеобичувањето на дејствата во театарскиот или во ритуално-религиозниот живот.

Кој е сепак, општиот закон кој ја опишува маската?

И покрај првично констатираната контрадикторност, Димитра Мита наведува три нејзини општи особености, три константи во секој систем каде што се користи маската:

а) отсуството на ре9от и стабилноста, ослобо9ување о9 субјективноста и о9бивање на реалноста; и

б) *фактот 9ека маската нико̄аш не функционира за себе, без церемонијата (ритуализацијата) ка9е што инаку лӯето учествуваат како е9накви.* Поинаку, маската личи на неподвижна, безживотна, како што е неподвижна археолошки пронајдената мртовечка маска.

в) маската го овозможува завлекување во нешто поинакво (смртта, мистичното искуство, нерегуларното о9несување, стапувањето на полето на ирационалното).

Маската – вели авторката на оваа книга – ја овозможува комуникацијата со една друга страна на светот(о). И токму таа страна ја воведува во нашата реалност непрекинато и обновено, од исконски времиња до нашиве дни.

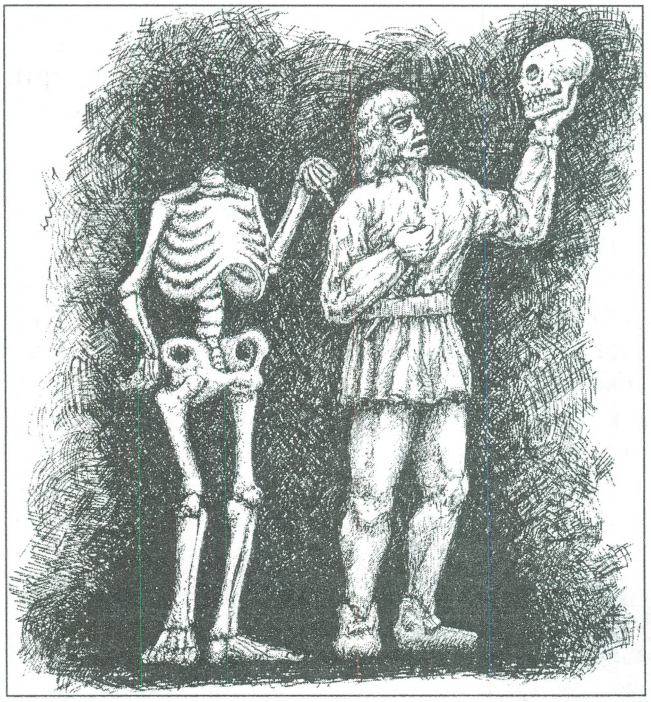
Берт О. Стејтс

Актерското присуство – три феноменолошки начини

Серија теоретски текстови посветени на актерската игра

Подготвил: м-р Иван Додовски

Еден од пристапите кон феноменологијата на актерот е тој да се смета за раскажувач, чија особеност е што самиот ***е*** приказната што ја раскажува. Може да се претпостави дека средиштен „глас“ меѓу вистинскиот раскажувач и актерот е рапсодот, кој директно ѝ ја раскажува на публиката својата (или почесто нечија туѓа) приказна, изведувајќи ги нејзините повозбудливи делови во манирот на првиот играч во *Хамлет*, кој е обземен од состојбата на Хекуба. Се разбира, кај актерот целосно исчезнува наративниот глас („Наскоро го наоѓа кај удира преслабо на Грците“), а ние го слушаме само измисленият глас во прво лице („Сега сум сам“, или „Во што е проблемот, мајко?“) - поточно, ние го *при*слушуваме, бидејќи гласот веќе не ни зборува нам. Публиката е, заправо, имплицитно или непризнато „ти“, барем во понатуралистичките актерски стилови. Бездруго, ова најмногу го загрижуваше Русо, имено – дека актерот е последниот чекор во дезинтеграцијата на присуството и на директниот говор.[1]



ХАМЛЕТ

Го наведувам овој познат пат на развој само за да се присетиме дека наратор се крие во секој актер, како што и актер се крие во секој рапсод. Она што го разликува првиот играч во говорот на Пирус од комплетниот актер што ќе стане тој истата таа вечер во *Убиството на Гонзаго* се состои во тоа што, во првиот случај, тој е обземен ***од*** фикција, а во вториот случај, тој е обземен ***во***, или ***како*** фикција: во првиот случај, тој замислува, во вториот – тој *станува*. И во двата случаја, персоналниот прономинален ред на целиот говор нужно подразбира: говорник (јас), изговорено на (ти) и изговорено за (тој). Оваа идеја подобро ќе ја разбереме ако ја претставиме во табела, противставувајќи ги светот на театарот и фикционалниот свет на драмата преку прономиналната оска. Бидејќи Јири Велтруски веќе воведе термини за овие два „света“, ќе ги нарекуваме „настан што се игра“ и „одигран настан“ (1978: 572):

---

1 За подробно разгледување на приговорот на Русо против театарот, види кај Jacques Derrida (1980) 'From /Of the Supplement to the Source: The Theory of Writing', *Of Grammatology*, trans. Gayatri Spivak, Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 269-316.

ТЕАТАР (настан што се игра)		ДРАМА (одигран настан)		
актер	=	јас	=	лик
публика	=	ти	=	други ликови или себеси
лик	=	тој (тоа)	=	отсутен лик или настани

Колоната за драмата јасно кажува: драмските ликовите зборуваат, како што тоа го правиме ние во животот, меѓу себе (дијалог) и со себе (солилоквиј) за настани или за луѓе (најчесто отсутни). Меѓутоа, колоната за театарот налага промена на сфаќањето на говорниот процес. Накратко: актерот (јас) и зборува на публиката (ти) за лик (тој) што го игра. Обопштено, актерскиот ансамбл во секоја претстава ја сочинува множината на истиот овој говорен ред (ние–вие–тие). Но, како е ова можно? Како актерот ѝ зборува на публиката *за* ликот што го игра?

Веднаш се гледа дека ***јас*** на актерот воопшто не е ***јас*** на ликот што го игра, односно гласот што постојано вели „јас, јас, јас“ во текот на претставата. Првото лице на актерот е она што се појавува пред нас ***како*** ликот, битие што, фактички, нема сопствен глас, но самото негово присуство и начин на појавување го воспоставува чинот на директен говор во рамките на индиректниот говор во одигранот настан. Тоа е видливо во беспрегорната тешка работа што произведува гравчиња пот на веѓата од актерот, кои можеби не му припаѓаат на ликот. Но, ***јас*** не е, просто, стварното тело на актерот. Напротив, тоа е *нејзиниот* однос на телото, илјадниците различни средства и особености на однесувањето преку кои актерот неизбежно останува тукуречи надвор од ликот што го игра. Тој секогаш делумно го „цитира“ својот лик, но не како во Брехтовите актерски практики на цитирање, односно не како во свесно дистанцираниот стил. Дури и кога цитира во брехтовска смисла, постои цитат отаде цитатот. Без разлика на тоа како игра, секогаш постои дух на сепство во неговата изведба.

СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК

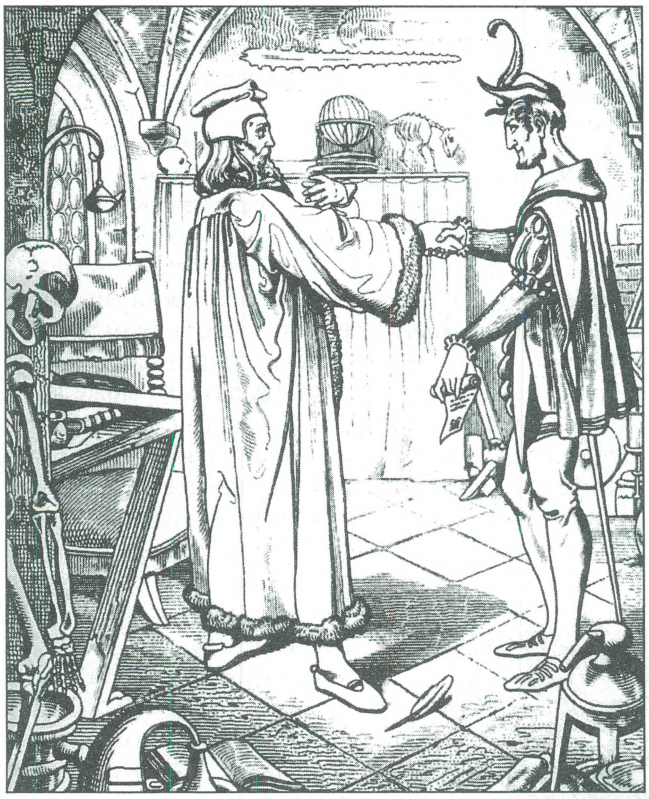
Идејата за театарот како говорен чин ни овозможува да сфатиме како односот на актерот кон публиката може да ги менува „клучевите“ во текот на изведбата или, на подолг рок, кога културата му поставува различни барања на театарот како одраз на нејзините проблеми. Всушност, актерот има три прономинални начини на говорење кон публиката. Тие се начини – не стилови – што ги покриваат сите можности, едноставно затоа што тие се сè што содржи говорот. Нашата табела сега би изгледала вака:

јас (актер)	=	себеизразувачки начин
ти (публика)	=	соработувачки начин
тој (лик)	=	претставувачки начин

Пред да ги дефинирам и илустрирам овие начини, морам да нагласам дека при третирањето на актерот како говорник јас, исто така, ја имам предвид публиката како слушател. Секој однос говорник–слушател е двонасочна улица, а слушателот може да го слуша *селективно* она што *сака* да го слуша или она што *мисли* дека го слуша. Со други зборови, не станува збор за просто следење на „намерата“ на говорникот, ами за препуштање на нечии сетила на променливите поттици на говорот (актерскиот говор, се разбира, треба да се сфати како нешто што вклучува гест, присуство и сите аспекти на актерската изведба на улогата). Пред сè, сакам да ја избегнам секоја сугестија дека моите начини имаат *каква било* врска со стилот или дека *нужно* се однесуваат на брзите и свесни промени во актерското однесување според кое ние еднаш го перципираме на еден начин на слушање, а друг пат на друг. Наш интерес е само да се обидеме да го процениме опсегот на односот актер–публика; но, воопшто не е доволно да се рече дека актерот игра во различни стилови (декламативен, натуралистички, романтичарски, дистанциран, итн.), или, отаде стилот, дека перцепцијата на публиката за актерот се исцрпува со неговата „двојна“ природа како актер и лик. Сепак, ова можам да го појаснам само испитувајќи ги самите начини.

Себеизразувачки начин

Да почнеме така што ќе ги третираме како *чисти* начини на изведба. Кај себеизразувачкиот начин *изгледа* како актерот да игра за себе. Тој, фактички, вели: *„Види што можам да направам“*. Може да се рече дека некои улоги ја поттикнуваат себеизразувачката тенденција (Сирано, Фауст, Фалстаф, Хамлет, Лир, Медеја), било затоа што поставуваат големи барања, било затоа што се намерно



ФАУСТ

создадени како средства за ослободување на актерската моќ (делот на Сирано, на пример, беше напишан специјално за Кокелан). Покрај тоа, одредени автори (најчесто, „класичните“ поети на оваа уметност) го поддржуваат себеизразувачкиот начин. Нема подобар начин да се илустрира оваа идеја освен да се цитира Хазлит по повод играта на Кин во *Ричард Втори* во 1815 година:

> Можеме, значи, да се запрашаме зошто големите актери избираат да играат ликови од Шекспир, како и тоа зошто тие им стануваат најомилени улоги? Прво, не затоа што се способни да го покажат нивниот автор, туку затоа што тој им овозможува да се покажат себеси. Единствениот начин на кој Шекспир добива поголема предност на сцена од обичните автори е тоа што повеќе ги поттикнува способностите на актерот. Ако е разумен човек, тој сфаќа колку многу треба да направи, со кои неединаквости треба да се бори, па се напрега соодветно на тоа; се посветува беспоштедно, ги става на располагање сите свои сили; се обидува да постигне што повеќе, па прави и повеќе брилијантни грешки; прави сè што може, а погрешното е честопати најдоброто.
>
> (Хазлит, цитиран кај Арчер и Лов, n.d.: 51)

Користејќи го Хазлит за наши цели, одлуката на актерот да игра „големи улоги“ како Лир или Ричард можеме да ја толкуваме како себеизразувачки чин во кој тој се „обложува“ со публиката дека е голем актер што може да влезе во кожата на ликот. Од друга страна, продолжува Хазлит, публиката оди во театар „да го види Кин“, а не ликот што го игра. Не сугерирам дека тоа е единствениот мотив да се игра и да се гледа театар, но истакнувам дека големите „класични“ драми (особено оние во осумнаесеттиот и во XIX век, кога се почесто на сцена) тукуречи внесуваат во театарскиот настан натпреварувачки искри меѓу актерот и ликот. Со други зборови, тие го повикуваат актерот „да се посвети беспоштедно“, така што се одело во театар за да се види таа беспоштедност на Кин или Макреди или госпоѓа Сидонс што се „слушала“ во себеизразувачкиот начин.

Во вториот случај, драмата може да биде намерно претворена во себеизразувачко средство - како во „системот“ на (актерските) ѕвезди или во продукциите на *Хамлет* на Шарлота Кушман, Сара Бернар и Џудит Андерсон. Одредени драмски монолози налагаат висок степен себеизразување (почетокот на *Ричард Трети*, говорот на Попинџеј на Хотспур, говорот на Маб на Меркуцио). Во оваа смисла, операта, танцот и мимот се главните себеизразувачки театарски форми. На што и да се однесуваат, тоа е секогаш понебитно од она што го покажуваат. Најпознатиот пример е оперскиот сопран, која не може да „исчезне“ во нејзината улога на болна од туберкулоза, која умира, бидејќи е невозможно соодветно да се пее и соодветно да се умира во исто време. Слично на тоа, во танцот, приказната постои не толку за да се илустрира, колку за да биде покажувачки случај за серија сложени соло варијации. Второстепеноста на улогата играна веродостојно, во овие форми се потврдува од фактот дека изведувачот целосно излегува од илузијата и се поклонува пред публиката, која аплаудира штом ќе заврши солото. Така е и со мимот, кој во основа е чин на одредување невидлив свет преку видливото тело. Ние не ги гледаме ѕидовите на затворот на Марсел Марсо, ниту скалите по кои се качува, ниту ветрот што го носи; неговото тело ја открива структурата на овие нешта, покажувајќи ги способностите на уметникот да создава и без нив.

Во драмскиот театар, освен во големите улоги или големите поетски арии, себеизразноста се потврдува и во форма на виењети, блескави „мигови“, *lazzi*, или, поопшто, во посебниот стилски ракопис на актерот: распонот фацијални изрази на Герик, громкоста на Едвард Алејн, „молњевитиот сјај“ на Едмонд Кин, возвишеноста на госпоѓа Сидонс, воздржаноста на Џјус, Бернаровата Бернар, конечно пореалниот реализам на Брандо (а и на секој друг). Велтруски споменува дел од *Мојот живот во уметноста* во кој Станиславски зборува за рускиот актер Садовски, кој имал особено „парче“ што ја покажува суштината на себеистакнувањето на неговата улога: тој „одненадеж застана среде реченица за да го портретира чувството на ликот, предизвикано од влакно од крзнената јака во устата, па продолжи така уште долго мрдајќи го јазикот и 'обидувајќи се да го извади влакното' со прс-

ти, додека реченицата што ја почна остана незавршена“ (Veltrusky 1978: 57). Што е смислата на ова барање влакно? Во стварноста, тоа би било незначајно, дури вулгарно; на сцена, пак, незаборавно. Тоа е, заправо, откривање на нешто – дотогаш суптеатрално, не само „реализам“, туку одважно покажување на моќта на актерот да биде „реален“ на микрониво. Во таков миг (под претпоставка дека е добро изведен), актерот, фактички, вели: „Сите вие баравте влакно; дозволете ми да ви покажам, комично, која е цената на таа потрага“. Сметам дека е тоа суштината на актерското себеистакнување и поради друга причина: во случајов, може да се рече дека реченицата што ја кажува актерот е дел од утврдениот тек на театарско дејство; сè тече „како што е напишано“. Но, одеднаш, текот се прекинува, се отвора пукнатина и излегува нов блесок, парче човечко однесување што постои, како минијатура, за себе. Во такви мигови актерот не излегува од ликот, туку ја пронаоѓа пукнатината во текстот што му овозможува да го даде својот неповторлив придонес: тој ја себекреира стварната основа на идентитетот на неговиот лик.

Јасно е дека себеизразувачкиот начин не може да се опише со стилистички термини. Тоа е нашата свест за уметникот во актерот. Начелото на постулирање ваков изведувачки начин е тоа дека треба да постои збор, или начин на изолирање, нешто толку моќно колку и задоволството кога артизмот станува објект на нашето внимание. Во операта, танцот и мимот, уметникот е безмалку постојано ваков објект. Со оглед на силната илузионистичка мисија на театарот, ова помалку важи за актерот: тој, како уметник, час е, час не е во фокусот; еднаш го гледаме ликот, другпат уметникот во „миг на генијалност“ или, обратно, соголениот актер во миг на слабост. Но, дури и во театарот има степени на уметничко присуство. Ние секогаш го препознаваме Оливие во Хамлет или Оливие зад црната боја на Отело. Сепак, тоа не е она што го сметаме за уметничко присуство; тоа е само актерско присуство. Разликата е, приближно, онаа меѓу *ѓа се прави* и *ѓа се биде*: кога се покажува уметникот во актерот, ние реагираме на посебниот начин на кој актерот ја *прави* улогата. Нашата свест за уметникот може да се наметне при одредени „врвови“ во изведбата, кога ликот што му е доделен на актерот од драматичарот поседува совршена посебност. Тоа не значи дека посебноста е понесовршена кај други, туку дека кој било лик, од Осрик до Хамлет, содржи безброј пукнатини за „соло варијација“. Секогаш постои потенцијален процеп во текстот. Ликот, вели Дидро, е „идеален тип“. Во рамките на одредена типологија, може да се замисли Хамлет да прави и да биде многу работи што не се напишани во неговиот лик. Она што драмскиот текст му го нуди на актерот е идеален портрет, апстракција, која може да стане стварна на илјада начини.

МЕДЕЈА

Да земеме два примера од театарската историја, кои ќе го драматизираат распонот на актерска себеизразност. Постојат актери чија генијалност се темели на фактот дека тие „се играат себеси“. Ова не е само метафора, како што може да ни се чини. Кин бездруго беше таков актер, идеја што Сартр духовито ја развива во неговата драма за Кин. Втор пример е Сара Бернар. Не можам да се сетам на подобар начин за да се документира фалбациската страна на себеизразувачкиот начин, освен да го цитирам брилијантниот опис на Артур Симонс за работата на Бернар:

Уметноста на Сара Бернар секогаш била многу свесена уметност, но нам толку многу ни значеше, порано, што беше тешко да се анализира воздржано. Таа беше Федра или Маргарита Готје, беше Адриен Лекуврер, Федора, Ла Тоска, стварната жена, но беше, исто така, онаа друга стварна жена, Сара Бернар. Две магии сретнати и сплотени, во уметницата и жената, секоја посебна на свој начин. Беше возбудливо да се оди во театар; пулсот трескавично удираше пред да се крене завесата; постоеше тукуречи тајно чувство на опасност, како кога лавица скока врз кафез, од другата страна на решетките. Актерската игра – беше како страсна изјава, упатена до некој непознат; целата напнатост на публиката беше небаре вовлечена и – зајакната – исфрлена назад, врз себе, додека се судираше со поединечниот, незаситен, непоколеблив прегор на жената. Така, на свој начин, ова вештачко актерство изгледаше небаре инстинктивен, неодолив израз на темпераментот; тоа маѓепсуваше, будејќи ги сетилата и заспивајќи го разумот.
(Симонс 1927: 151)

САРА БЕРНАР

Кој можел да оди да ја гледа *Федра* или *Дамата со камелии* и да се загуби во илузијата во присуство на оваа енергија? „Тоа е сушто актерство“, вели Симонс. Тогаш, што е тоа што Бернар го *прави* со текстот? Каде ги пронаоѓа процепите?

Првото нешто што се забележува во нејзиното актерство, кога е можно тоа да се гледа ладнокрвно, е начинот на кој таа прави ефект од споредни ефекти. Се разбира, таа има свои крешченда, кои луѓето најмногу ги паметат, но исклучителната сила на овие крешченда доаѓа од мекиот и рамномерен начин на кој е направен главниот дел од говорот. Таа не настои да поентира во секој миг, да стави нагласок на секоја одделна фраза; сум ја чул како претрчува преку навистина значајни фрази, кои, гледани засебно, би налагале поголемо внимание, но таа нив мудро му ги субординира на еден моќен ефект на целост. Актерството на Сара Бернар ме потсетува на музичка изведба ... [таа] е секогаш и актерката и ролјата; кога е во својот врв, таа е и двете подеднакво, а нашата свест за едната не ја нарушува нашата опседнатост од другата. Кога не е во својот врв, ја гледаме само актерката, неспоредливата уметница што отворено се напрега за својата работа.

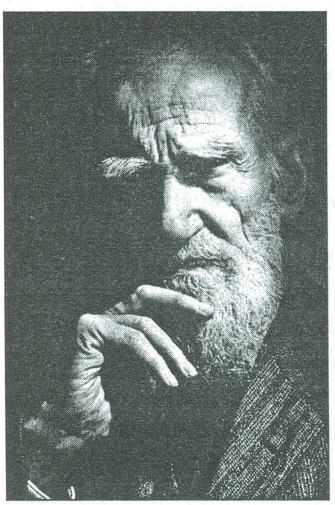
(Симонс 1927: 151)

На другиот крај од истиот спектар ја наоѓаме Елеонора Дјус, која, по потреба, ги играше истите улоги како и Бернар, во различни театри на истиот град, а навечер го играше само чудото на своето исчезнување. Општо гледано, како стилист, актерството на Дјус би се третирало како пример на изведувачки начин во трето лице, или претставувачки начин. Но, таа имаше свои мигови, свои крешченда, во кои исчезнувањето беше толку целосно што уметницата се појавуваше одново на другата страна од „илузијата“ – односно, ја вцашуваше публиката со точноста на нејзиното мајсторство. Шо споменува таков момент во нејзиното толкување на Магда во *Дом* на Садерман. Во третиот чин, Магда мора да се соочи со ненадејното доаѓање на таткото на нејзиното дете во дневната соба на нејзиниот татко. Тоа е миг на крајна напнатост и таа (ликот Магда) го пребродува „мошне добро“, вели Шо, но токму кога се чини дека се прибира и дека е поштедена од срам и шок,

И се случи ужасна работа. Таа почна да црвенее; во следниот миг таа стана свесна за тоа, па црвенилото полека почна да се проширува и да се истакнува, сè додека, по неколку неуспешни напори да го сврти лицето настрана или незабележливо да го попречи неговиот поглед, таа се издаде и го скри руменилото во своите раце. По тој актерски подвиг, не требаше да ми се објасни зошто таа не става еден прст шминка. Немаше никаков трик: тоа ми изгледаше како совршено автентичен ефект на драмската имагинација. Во третиот чин на *Дамата со камелии*, во кој таа произведува трогателен ефект, фрлајќи се долу и веднаш станувајќи со лице променето и зацрвенето од лелек, црвенилото е осигурано од претходна внесеност во испрекинато однесување, со или без имагинација; но за црвенилото на Магда не можеше да се даде истото објаснување, па морам да ја признаам силната професионална запрашаност дали тоа секогаш доаѓа спонтано.

(Шо 1931: xxiii, 162)

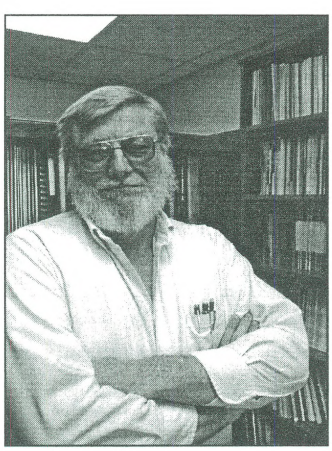
Она што се наметнува кога се читаат овие две кажувања за „блескави мигови“ во театар, е чудесноста на нашата чувствителност за онаа зона однесувања во која се случува актерскиот чин. За да го препознае природниот развој на црвенилото како „актерски подвиг“, човек мора да има на ум две категории - онаа на стварното и онаа на имагинарното - кои се споени во еден единствен феномен. Како може некој да го смета тоа за уметност, кога уметноста се состои токму во тоа да го направи стварно? Шо е, бездруго, човек што одвај просечено го посетувал театарот, но и покрај тоа тој опишува нешто за Дјус што ја привлекувало публиката во театар за да ја види неа. Фактички, овде имаме директен увид во „крајот на играта“: Дјус не нè мами да ја помешаме со Магда повеќе одошто тоа го прави Бернар, од проста причина што театарот не е место на илузија. Сартр тоа убаво го објаснува: актерот „ја црпи својата гордост од фактот дека не би му се воодушевувале што толку добро самиот ‘станал’ ликот, доколку секој, почнувајќи токму од актерот, не знае дека тој не е тоа“ (1976: 165-6). Значи, ние секогаш го забележуваме стилот, но тој некогаш се истакнува „поубаво“, а некогаш не. Симонс и Шо беа восхитени од Бернар и од Дјус. И двете се „големи актерки“ не затоа што перцептивно нè вовлекуваат во имагинарното, туку затоа што го претставуваат стварното во речиси чиста форма, а фикционалноста на Магда и на Федра е само средство за таквиот ефект. Се разбира, би било погрешно да се одрече имагинарниот елемент на изведбата, а точно е и тоа дека и Симонс и Шо лесно можеле да пишуваат за ликовите толкувани од Бернар и Дјус без опис на средствата со кои тие се играни. Но, очигледно, тие ја опишуваат уметноста на актерката и начинот на кој таа постои како предмет на нашето внимание: Дјус тивко се крие во својот лик, а Бернар го претвора ликот во „израз на темпераментот“. Во случајот на Дјус, чудесно е што го разбрала ликот толку добро и толку многу ја присилила својата душа кон сопствената замисла, што можела да стане онаа што ја игра без притоа да ја продаде својата душа. Во случајот на Бернар, чудесно е што можела вештачки („сушто актерство“) да се издигне до такво ниво што го проголтува имагинарното и (како што вели Шо) го „заменува“ ликот со себеси.



ЏОРЏ БЕРНАР ШО

Соработувачки начин

Би претпочитал посреќно избран термин од „соработувачки“ за вториот персонален начин на изведба, но тој ја изразува основната идеја: да се надмине дистанцата меѓу актерот и публиката и да му се даде на гледачот нешто повеќе од пасивна улога во театарската размена. Поканата да се соработува, секако, варира од имплицитна до експлицитна и од симболична до буквална; пресуден белег е тоа дека сцената користи некоја форма на ***ти*** – реплика во однос на публиката. Ова може да се смета и како појава на ***ние***, во смисла на тоа дека публиката им се приклучува на актерите во сценскиот потфат, но јас претпочитам да се држам до строгото значење на ***ти*** како *изговорено на* во говорниот чин. Кратко речено, ако ***ние*** си зборува себеси, тоа се разделува на ***јас*** и ***ти***. Општо, овој начин може да го симболизира комичната „реплика настрана“, која подразбира дека публиката е соучесник во поставувањето замки и измами – или, поинаку речено, актерот игра лик што живее во свет што ја вклучува публиката. Најчесто, ова е само фикционална претпоставка, која овде-онде се појавува во претставата преку некој лик (тоа е типично за снаодливиот слуга), бидејќи би било тешко да се прави комедија ако мора да се вклучи публиката во сите ситуации. Покрај тоа, актерот што говори реплика или монолог кон публиката најчесто е силно внесен во светот на драмата, а публиката на која и се обраќа е само идеја за публика. Публиката, заправо, има статус на *доверливо лице* во неокласична трагедија, за разлика од *стварната* публика, која модерниот партиципативен театар се обидува многу буквално да ја вклучи во претставата. Но, комичната „реплика настрана“, заедно со конвенционалниот пролог и епилог, подразбира жанровска слобода во односот спрема публиката што во комедијата, најчесто, се користи. Целта на оваа слобода не е, просто, обраќање кон публиката, ами самиот комичен проект: произведувањето смеа.



КЕНИТ БУРК

Полезно за разгледувањето на соработувачкиот начин на изведба е да се спореди односот на комедијата и на трагедијата, како противставени полови, спрема нивната публика. Често велиме дека комедијата побудува смеа, а трагедијата солзи. Всушност, мелодрамата е таа што побудува солзи; трагедијата побудува молк. Разликувачката поента е во тоа што трагедијата е несоработувачка форма, како што и најчесто се изведува. Трагедијата создава емпатично искуство при што сме растворени во нешто што може да се нарече прекрасна осама, најдлабоко почувствувана во целосниот молк на публиката кога трагичните ликови изговараат нешто, како „Thou shalt come no more“. Она што публиката го споделува во такви моменти, како и во претставата во целост, е понебитно од она што засебно го доживува секој гледач. Можеби секој гледач се чувствува приближно исто, а актерите можеби знаат дека целиот дом е, како што вели Хамлет, „погоден од чудо“, но, сепак, ова е засебна работа, какво што е најчесто метафизичкото искуство, а трагедијата не поставува никаков непретставувачки услов за негово користење. Она што трагедијата настојува да ни го даде, на крајот, е заменета публика од преживеани на сцена, кои ги играат емоциите што се појавуваат во аудиториумот. Стих како оној на Кент, „Скрши се, срце, те преколнувам, скрши се!“, служи како громобран што го заземјува нашиот емоционален влог во претставата.

Бездруго е погрешно да се рече дека трагедијата не ја признава отворено својата публиката. Во својата еволуција од моралната драма, елизабетинската трагедија никогаш не се откажа од својата театарска самосвест. Ликовите како Арон, Едмонд и Јаго лесно зборуваат со гледалиштето, или барем со конвенцијата за некакво гледалиште. Но, забележливо е дека тие се негативци и заведувачи, кои имаат многу сличности со кловнот во трагичниот подзаплет. Всушност, се чини дека кловновите и злите слуги се единствени ликови во трагедијата што „работат“ со публиката. Оваа практика, меѓутоа, не е ограничена само на елизабетинската драма. Изгледа природно хуморот и предавството да се упатени отаде сценските светилки - хуморот, бидејќи не е совршен без публиката, а предавството, бидејќи не мора да се троши многу време од драмата за негово мотивирање ако злиот слуга успее да ја заведе публиката. Елизабетинскиот негативец, како и неговиот наследник - прислужникот од деветнаесеттиот век, е она што Кенит Бурк го нарекува драмски писател на драматичарот. Тој небаре ни вели: „Сметајте ме како да сум сушто зло. Ако самиот не ви сум интересен, тогаш ќе бидам причина за вашиот интерес за другите“. Освен големите негативци кај Шекспир, за кои не може да се рече дека се неинтересни, за ликови што ни се обраќаат на така лесен начин тешко е да се чувствува што и да е, бидејќи се чини дека тие не се тука за ништо друго освен за драмата. Тие постојат, така де се рече, на преминот кон онаа страна од трагичната сериозност што е на публиката. Незамисливо е за лик како Лир или Магбет, па дури и Хамлет, кој е брат со кловнот, да биде

близок со гледалиштето, бидејќи во скратувањето на естетската дистанца има нешто што ги прави лажни трагичниот лик и патос. Ликот што и се обраќа на публиката истовремено презема дел од нејзината објективност и надреденост во однос на светот на драмата. Ова важи и за современите протагонисти-раскажувачи, како Квентин на Артур Милер и Том Вингфилд на Вилијамс. Тие ја преживеале трагедијата, како Хорацио, но како што се вели во стихот од *Лир*, најлошото не дошло сè дури си жив да речеш дека дошло најлошото.

ШЕКСПИР

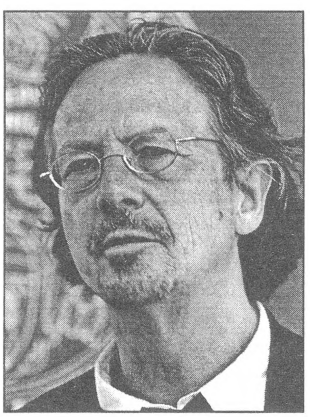
Во смисла на катарзата, смеата е дијалектичка спротивност на трагичната тишина. Секој знае дека е тешко да се смееш во полупразен театар, а уште потешко е да играш комедија што треба да го предизвика смеењето. Во едно од неговите писма до Б. Киркегард го прашува пријателот: „Одговори ми искрено: дали навистина некогаш се смееш кога си сам?“ Тој заклучува дека мора да бидеш „малку повеќе од чуден“ ако го правиш тоа (1959: том 2, 331-2). Произлегува дека жанрот чија суштина е да произведува смеење е најдружељубива од сите драмски форми, освен можеби маскенбалот, како што, пак, трагедијата е најнедружељубива форма, барем од гледна точка на емотивната логика. Како што вели раниот Лукач, трагедијата е „наука за миговите на смрт, за последните моменти на свест, кога душата веќе се откажала од шареното богатство на постоењето, па се држи само за она што најдлабоко и најинтимно го поседува“ (1974: 161). Комедијата, може да се додаде, е наука за миговите на живот, за потврда дека шареното богатство на постоењето е единствената вистинска вредност, а смртта може секогаш да се одложи. Тоа не значи дека изведувањето на секоја комедија го поврзувам со соработувачкиот начин, туку укажувам дека комедијата, како дополнување на својата тема, го поттикнува доближувањето меѓу уметноста и публиката на начин што трагедијата, како дополнување на својата тема, не го прави. Овој социјален принцип не се однесува само на комедијата: нејзини блиски соседи се реализмот и иронијата, а она што нив ги придвижува е критиката на општествениот живот, што лежи во основата на комедијата. На пример, најнапред мислев дека еден брехтијански актер игра, главно, на себеизразувачки начин, бидејќи е, до забележителен степен, *сè уште* изведувач што стои надвор од својата улога. Но, ова, всушност, не е себеизразност во смисла на тоа дека изведбата, умешноста, е центар на внимание; ова одделување, или истапување, на Брехтовиот актер е стратегија за задржување на гледачот на објективната бранова должина при неговото „слушање“ на драмата. Исто така, Брехтовиот актер, како што пишува Пол Хернади, „мора недвосмислено да се идентификува со авторот или режисерот барем во онаа мера во која се идентификува со „себеси“, односно психофизичкиот темел на ликот што го игра“ (1976: 133). Со други зборови, ако остане изведувач, тој е изведувач на (театарската) *компанија*. Очигледно, Брехтовиот актер може да најде разни видови себеизразувачки пукнатини во Брехтовиот текст, но како актер што има препознатлив непретставувачки однос спрема публиката, тој игра превосходно на соработувачки начин.

ХЕКТОР

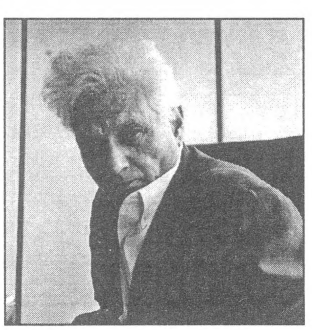
Според очигледна асоцијација, можеме да повлечеме аналогија меѓу гласот во второ лице и епот, кои би ги противставиле на првото лице (или себеизразувањето) на лириката. Можеби терминот на Фрај *епос*, или дело на усно обраќање, е посоодветен. Но, јас размислувам за епот како форма во која поетот им зборува на своите соплеменици за национални прашања. Тој обично го користи третото лице, или наративната гледна точка („Тогаш Хектор стана и ги покоси сите“), но во начинот на размената е имплицитно познавањето и „светоста“ на содржината. Епот и се обраќа на публика на посветени, па би било бесмислено во него поетот да пее за херојските подвизи на друг народ. Како форма што е приспособена на театарот, најголем дел од епското актерство (на пример, од Шекспировата октологија на Розите) веројатно би морале да му го припишеме на третиот, односно претставувачки начин, заедно со трагедијата. Меѓутоа, Брехтовиот актер е особен по тоа што сака да им зборува на своите соплеменици за „национални“ прашања за кои тие *треба* да слушнат, но на кои – во најголем дел – *не треба да се уѓледаат*. Со други зборови, тој сака да отстрани нешто од националниот карактер. Така, тој им зборува, како што рековме, шизофренично, со себекритика за она што го прави како лик. На овој начин, тој емпатично ја поврзува публиката со неговото критичко сепство, а не со сепството што го портретира. Тоа е стратегија слична на онаа на проповедник што вели: „Стојам пред вас како грешник“, а самата таа исповед служи да го „отуѓи“ него од неговиот грев. Како што ја користи Брехт,

оваа стратегија е активно иронична: тоа е начин да го осудиш твојот грев во чинот кога го правиш. Но, комедијата никогаш не му е далечна на Брехтовиот свет.

Можно ли е да се прави театар, зборувајќи директно со публиката, а избегнувајќи ја целата илузија на претставување и на себепретставување? Тоа е претпоставката на *Навреда за публиката* од Петер Хандке. Оваа „драма" привидно негира дека и припаѓа на која било категорија театарска изведба. Четворицата „говорници" не се актери; тие ништо не играат, не зборуваат меѓу себе, не зборуваат за себе како ликови („Нашето зборување е нашата игра"). Нема заплет, ниту сценографија („Овие штици не означуваат свет. Тие се дел од светот."). Не постои распоред на светлото што ги издвојува говорниците од публиката. Сето што е типично и важно за театарот е елиминирано, освен структурата на врска меѓу актерот и публиката, а содржината на драмата е посветена на тоа да ја укине дури и таа трага од театар. Фактички, целта на драмата не е да се навреди публиката, ами публиката да стане херој, настан и содржина.



ПЕТЕР ХАНДКЕ



ЖАК ДЕРИДА

Може ли ова да се нарече драма? Одговорот е: се разбира! Актерите не ја напуштиле сцената за да бидат заменети од „говорници". Актерите само ги претставуваат говорниците, кои негираат дека се актери. Постои и сценографија во очигледното отсуство на сценографија. Постои и светло што е совршено соодветно на целта да се осветли главната перипетија во драмата: „признавањето" на публиката дека, како во старите трагикомедии, масите паѓаат врз неа. Кратко речено, постои илузија во целата пиеса. Кога Хандкеовиот актер би го заборавил текстот, тој би бил во истата каша како и Брехтовиот или кој било друг актер. Хандке е крајно свесен за ова. Всушност, еден од неговите говорители вели: „оваа пиеса е класична", без да образложи колку е навистина класична.

Оригиналноста на драмата е во она што можеме да го наречеме „*ти*-ство", односно посебното ниво на кое се случува зближувањето меѓу публиката и актерот. Се сомневам дека Русо би го почитувал проектот на Хандке, но во есејот на Дерида за Русо постои дел што е толку илустративен за она што *Навреда за публиката* сака да го постигне, колку што е и за копнеењето на Русо по глетка на „присуство":

> Но, што е сцената на која не може да се види ништо? Тоа е место каде што гледачот, претставувајќи се себеси како глетка, веќе нема да биде ниту гледач [voyant] ниту воајер, ќе ја избрише во себе разликата меѓу актерот и гледачот, претставеното и претставувачот, гледаниот објект и објектот што гледа. Со таа разлика, цела серија опозиции сами ќе се распаднат една по друга. Присуството ќе биде целосно, не како објект што е *присутен* за гледање, за да и се предаде на интуицијата како емпириска единица или како *eidos* што стои *пред* или *насрема*; тоа ќе биде целосно како интимноста на себеприсуството, како свеста или чувството за себеприсност, за себеистост [propriètè].
>
> (Дерида 1980: 306)

Фактички, *ти*-ството станува некој вид *јас*-тво. Чудна работа е тоа што говорниците не стануваат блиски со публиката според *начинот*, ами според *содржината*. Тие секогаш ја третираат публиката како составена група, но постојано упатуваат на оние аспекти од нечија приватност - намигнување, дишење, голтање, седење, мирисање, потење – што неодоливо привлекуваат внимание, бидејќи говорот станал некој вид анатомска сонда („Уф, колку страшно самосвесни сте станале"). Со други зборови, ако некој ви рече: „Имате храна на брадата", телото веднаш заборава на она што го правело и се зафаќа за проблемот. Ова е „најнавредливиот" дел од претставата, но како што вели говорникот, да се навредува, во кој било контекст, е добар начин „да се урне sид".

Целиот процес на драмата е излевање театар во светот. Како што се вели, драмата е предигра за остатокот од животот на публиката:

> Ова не е пролог за друга пиеса, ами предигра за она што сте го правеле, што го правите и што ќе го правите. Вие сте темата. Оваа пиеса е пролог за темата. Таа е предигра за вашите навики и обичаи. Таа е пролог за вашите дејства. Таа е пролог за вашето недејствување. Таа е пролог за вашето лежење, вашето седење, вашето стоење, вашето одење. Таа е пролог за драмите и сериозноста на вашиот живот. Таа е, исто така, пролог за сите други пролози. Оваа драма е светски театар.
>
> (Хандке 1969: 28)[2]

Логиката овде е слична на онаа од Брехтовиот театар на отуѓување: да се испрати публиката назад во светот со нова свест. Но, нема ништо политичко во програмата на Хандке. Она што се обидува да го направи неговата драма, како пролог, е да го пренесе нормалното внимание на публиката за театарскиот настан повторно кон самото себе, назад во светот на

2 Сите цитати се од Peter Handke (1969) *Offending the Audience* in *Kaspar and Other Plays*, trans. Michael Roloff, New York: Farrar, Straus and Giroux.

пред и пост-театарски живот. Тоа не е програма што може да трае подолго од враќањето до дома, подолго од Брехтовата или која било друга општествено ревизионистичка програма. Но, тоа не нè засега овде. *Навреда за публиката* го доведува соработувачкиот начин до замрсена крајност и претставува одлично средство за покажување на природата на театарскиот процес и искуство на студенти што не размислувале многу за феноменолошката врска на театарот со животот или на драмата со публиката. Зашто, драмата на Хандке го дефинира театарот додека го расклопува и создава театар додека тврди дека ги уништува неговите премиси. Како што би рекол Даглас Хофштатер, постои „чудна необичност" во врска со оваа драма. Како што говорниците откриваат едно театарско ниво по друго, оставајќи ја публиката во состојба на себепросветленост, „ние неочекувано се наоѓаме себеси онаму каде што почнавме" - во театарот (1980: 10). Хандке, како и Гедел во математиката, го користи театарот автореференцијално, како објаснување за она што е и како работи театарот. Со вистински изведувачи - а особено со вистинска публика - оваа драма би им го направила на чувствата она што Епименидовиот парадокс („Оваа реченица е погрешна") му го прави на умот.

Претставувачки начин

Општата идеја за претставувачкиот начин е имплицитна во она што веќе го рековме за другите два начина. Всушност, себеизразувачкиот и соработувачкиот начин на говорење и слушање го откриваат екстовертниот карактер на театарот или она што можеме да го наречеме перја за додворување. Еднаш, изведувачот се појавува и нè восхитува со својата умешност; другпат, театарот му вели на гледачот: „Зошто да се преправаме дека сето ова е илузија. Заедно сме во ова. Го правиме ова за тебе." Можеби најтрајниот извор на заведувачка моќ на театарот е драмата на неговиот предмет, или, во многу слободна употреба на терминот на Аристотел, неговиот *праксис*. Вечна мисија на театарот е да биде „за нешто", не за луѓето, ами за нивните дејства, било среќни или несреќни. Театарот е, најпосле, претставување, па сè што кажав овде приспособувајќи ја нашата перспектива кон миметичкиот принцип не го намалува неговото значење, дури и кога станува збор за операта или за мимот. Може да се тврди дека танцот, во некоја од своите модерни форми, не налага предмет што треба да се подражава: на пример, танц на тема „Варијации за облините". Но, успехот на ова тврдење ќе зависи од тоа колку добро може да се докаже дека самата облина, како начин на организација на која и се потчинува телото, не е предмет на претставување.

Зад претставувачкиот начин на изведба, како и зад нашето мислење за него, стои заедничкото сфаќање дека во театар доаѓаме, главно, за да видиме драма, а не изведба. Продолжувајќи ја мојата аналогија меѓу себеизразувачкиот начин и лириката и меѓу соработувачкиот начин и епот, можеме да го објасниме претставувачкиот начин како *драматски* клуч на театарското претставување - клучот на *тој, таа, тоа* и *тие* - во кое објективно наидуваме на „драма" со почеток, средина и крај, која се „случува" пред нашите очи. Се чини дека сите уметнички енергии на актерот се насочени така што тој „да стане" ликот што го игра, а за публиката, тие енергии престануваат да бидат уметнички и стануваат факти на природата на неговиот лик. Тоа нема никаква врска со лековерност; едноставно, преку „знаковниот јазик" на уметноста публиката гледа кон „означеното" отаде. Драмата не е текст, класичен или сосем нов, врз основа на кој може да се направи театарска „магија"; таа е сега одигрување на важно човечко искуство. Дури и кога станува збор за најтривијалната комедија, тоа е нешто во кое можеме „да се стопиме", бидејќи се однесува *на* луѓето (кои се, повеќе или помалку, и тривијални и смешни). Според тоа, умешноста е во моќта на предметот, во соработката преку заедничкиот договор меѓу актерот и публиката за вредноста и погодноста на предметот во однос на човечката комедија.

Пред да поминам на претставувачкиот начин, би сакал да нагласам дека мојот опис на трите начини како *чисти* е строго ограничен за потребите на дефиницијата. Но, токму нашата способност да ги споиме или да заробиме еден или друг од нив со нашето перцептивно внимание му дава на театарското искуство посебна длабочина и состав. Театарот не е само интересна измислица што се изведува; тој е *соработка*, состав претпоставки на учтивост за нашето присуство на овие други „две" работи (затоа пробата не е изведба). Значи, не постои неспоивост меѓу начините: тие секогаш сопостојат (на некое ниво) на истата сцена; можат да бидат „слушнати" заедно или последователно, слично на нечиј избор да ја слушне обоата или виолината или целиот оркестар. Можеби е во ред да дадеме појаснување. Претпоставете дека ликот директно, соработувачки, – зборува на публиката (се разбира, без да излезе од ликот): дали се потиснува претставувачкиот аспект на мигот? Можеби, но не нужно. Тоа е прашање на *видот* претставување што го воспоставува драмата (или изведбата). Една од претпоставките на „правиот" реализам, на пример, е дека не треба да се признае присуството на публиката, бидејќи драмата крајно сериозно настои да биде реална, а таквите настојби на драма како *Разбуди се и пеј* би биле изневерени ако Морис Карновски игра дел од својот текст за публика што не требало да ја има. Меѓутоа, „прекршувањето" на овој принцип, соодветно подготвено, не е неспоиво со сите форми на реализам, како што гледаме во говорот на Том Вингфилд „Оваа драма е сеќавање", на почетокот од *Стаклената менажерија*. Целата на соработувач-

киот начин овде, се разбира, е да ја вклопи „драмата“ во пошироката рамка на рефлективната свест на Том, која не е помалку реалистична поради тоа што е надвор или отаде дејството. Со други зборови, кога соработувачкиот начин се користи за тематски цели, тој не ја нарушува сценската илузија, дури и најреалистичната, повеќе одошто тоа го прави јампскиот пентаметар или песната во опера. Тој е само средства за приспособување на илузионистичката блискост на публиката до дејството.

За да ја проширите идејата, ќе погледнеме кратко еден симптоматичен пример од театарот на Шекспир. Кога Едмонд соработувачки ни кажува за неговиот план да се пресмета со брат му, ние сè уште длабоко сме во илузијата на светот на *Крал Лир*, кој подразбира (барем за некои ликови) пристап до замислен слушател. Ние сме, фактички, само на чекор до солилоквиј, во кој ликот настои да зборува колку *за* себе толку и *со* себе. Така, илузионистичката стварност на Шекспировиот театар, кој им овозможува на актерите така слатки можности „да се покажат“, секогаш содржи суптилен соработувачки елемент, или барем можност за обраќање кон публиката. Се сомневам дека функцијата на оваа можност не е само да – овозможи на драмата да ја признае својата фикционалност, туку да држи едно театарско „око“ на мошне живата толпа што ја опколува сцената. Добро е да се присетиме дека реализмот, каков што го познаваме, е суштински производ на затворениот „вечерен“ театар, идеалната сцена за третирање на публиката како несомнителен воајер наместо како поканет гостин. Но, театарот на Шекспир имал вграден проблем во „односите со јавноста“, во смисла на тоа дека неговата публика, извлечена од релативно широка општествена основа, била многу видлива, веднаш до (ако не и на) сцената, а веројатно и многу гласна. Еден нејзин дел го сакал Термагант и Херод, а друг дел мора да ги сакал Виола и Корделија. Не сакам да речам дека имало проблем со дисциплината, туку дипломатски проблем - фактички, еден од најстарите проблеми на комуникацијата: како да се сообрази начинот на говорење во однос на начинот на кој слушателот слуша. За ваков случај, правилото на палецот би гласело: колку е подружељубива публиката, толку повеќе дружељубивоста треба да биде, на некој начин, вградена „во чинот“. Нема сомневање дека целото ова прашање за комуникативната врска се појавило природно и непроблематично (а може да им се припише на многу други влијанија); јас само се обидувам да покажам дека соработувачкиот елемент може да ја приспособува драмата во однос на нејзината општествена сцена.

ВИКТОР ШКЛОВСКИ

Со оглед на нагласокот на прашањето на предметот во претставувачкиот начин, нашиот проблем се сведува на напуштање на актерот *per se* за да го разгледаме одблиску прашањето како субјектите влегуваат во театар и како се однесуваат штом ќе се најдат таму. Пред да го направиме тоа, сепак, мора да се истакне дека претставувачкиот начин на изведба не имплицира „реалистичен“ стил на игра, пеење, танцување или продукција. Или, да бидеме појасни, она што го нарекуваме реализам не е поблиску до стварноста од многу форми на претставување што ги нарекуваме стилизирани. Тешко е да му се поверува на анонимниот биограф на Есхил кога вели дека хорот во *Евмениди* „толку ја ужаснувал публиката што децата умирале, а жените го испуштале плодот“ (во Nagel 1952: 5). Сепак, она што го откриваме од оваа белешка е основниот факт што лежи зад секое претставување: „укинувањето на сомнежот“ воопшто не зависи од она што денес би го нарекле фотографска сличност на претставата со стварноста. Тоа зависи само од моќта на претставата да послужи како канал за она од стварноста што има непосредна важност за публиката. Всушност, со ова доаѓаме до прашањето на конвенциите, на кое може да му се посвети цела книга. Овде сакам само кратко да покажам како *предметот* на претставување „се појавува“ и го диктира нашиот интерес. Факт е дека, во терминот на Барт, театарот главно „озборува“: поинаку речено, го следи модниот тренд, задоволен со претходно сварена храна, со „она што публиката го сака“. Ова во никој случај не е обвинение против театарот (истото може да се рече за која било уметност), туку признавање на една од неговите одговорности. Меѓутоа, само по себе е јасно дека која било претстава - дури и онаа на озборување - има свој животен циклус што можеме да го обележиме како движење од иновација до конвенција до клише, честопати со конечна фаза на себепародија. Новата претстава експлодира со живот, а завршува со борба за живот, трошејќи се. Така, простата судбина на сите уметнички претстави е проклетството на виденост. „Штом неколкупати ќе видиме некој предмет“, вели Виктор Шкловски, „почнуваме да го препознаваме. Предметот е пред нас и знаеме за него, но не го гледаме“ (1965: 13). На тој начин, сите претстави одат кон незабележителност. Да се привикнеш на нешто, значи веќе да не го гледаш тоа како „себедадено“.

Иновативната фаза на секоја претстава бележи ентузијастичко претерување. Новата претстава, како и новите моди, „оди предалеку“. Ова не е грешка, ами белег на ентузијазам и откритие, иако, технички гледано, за такво се смета само ретроспективно, од гледна

точка на подоцнежна префинетост. На пример, во раните драми на О'Нил, откривањето „психологија" доведе до она што денес го сметаме за срамни претерувања со нереалистички техники (долгите дигресии на *Чудното интермецо*, преексплицитната авто-психоанализа) или за претеран реализам (употреба на регионален дијалект и уличен жаргон, долги сцени на пијанство). Многу од овој ист ентузијазам веќе се рафинира во континенталниот реализам, но претставите имаат обичај да се родат одново *ad ovum* за нова публика. Да разгледаме друга претстава, тукуречи при нејзиното појавување; можеме да си замислиме како би реагирала лондонската публика на „долга сцена", како завршницата на Паула Танквиреј од драмата на Пинеро, во раните 1890-ти, кога само што ги беше видела провокативните *Хеда Габлер* или *Куќа на куклите* на Ибзен, или ја беше прочитала скандалозната *Теса од Дубервил* на Харди. Она што најверојатно ја интересирало публиката е нејзината завршна реплика, која е, за жал, е предлога да биде цитирана. Но, може да се резимира како пророчка визија на млада сопруга за денот кога староста ќе – ја земе убавината, а сопругот ќе ја погледне „под чудна, нестварна светлина на ноќта или во блесокот на утрото". Ова е последното што го слушаме од неа, затоа што таа, како Хеда и толку многу од нејзините сестри по беда, брза да се самоубие. Ако нејзиниот говор не обезбедува мотив (таа има многу понепосредни мотиви), сепак тој графички ја драматизира „физичката реакција", која може да го покаже самоубиството како оправдано. За вкус, еве парче од она што ја чека за неколку кратки години:

> Пропаднато суштество - скршено, веројатно, уште пред да е потребно - мојата коса побелена, очите безизразни, моето тело преслабо или предебело, моите образи збрчкани и премачкани - дух, урнатина, карикатура, свеќа што се топи, наречете го таквиот крај како што сакате!

Таа може дури и „да тргне по патот на другите", како што вели самата претходно, па да се служи со козметика „и такви глупости". Овој монолог веројатно е добар пример за она што Шо го подразбираше под зборот „Пинеротично", дотаму што се чини дека е повеќе заинтересиран да му се додворува на својот предмет, отколку да ја турне госпоѓата Танквиреј во самоубиствено расположение. Слушајќи го монологот денес, публика што е запозната, на пример, со силниот страв на Бланш Дибуа од светилка, сигурно ќе биде засмеана како овој лик со толку грижи околу себе станува толку слаткоречив прераскажувач на своето сопствено пропаѓање. Но, претставувачката вредност на монологот во 1893 година се состои во фактот дека тој се однесува на повеќе или помалку премолчена грижа, која дотогаш не била изречена на лондонските сцени. Судбината на изопштена жена е тема на реализмот уште од Дима и Хебел, но дури со Ибзен и новиот „сексуален" роман таа доби толку приватни „психолошки" особини; важно беше да биде ставена под силните светла на сцена и да се врти, крајно бавно (слично на оние забавени, крвави кади во раните филмови на Пекинпа), сè додека нејзината анатомија не се покаже докрај. Заеднички принцип на иновативните претстави, од патувањата на Сенека низ пеколот до патувањата на реализмот во рамнодушното минато до апсурдот над апсурдите, се чини, е тоа дека ако нешто е добро, повеќе од тоа е подобро. Малку – е препуштено на фантазијата, бидејќи окото и увото сè уште не се заситуваат.

Очигледно, иновативната брзо преминува во конвенционална фаза на претставата. Конвенциите, вели Хери Левин, „ретко се признаени сè дури не станат речиси наживеани" (1950: 66). Поинаку речено, функцијата ја прикрива формата: кога е интересна содржината, вие не сте склони да ја забележите кутијата (на пример, дури кога актерот станува здодевен, ги забележувате неговите навики). Конвенционалната фаза на некоја претстава можеме да ја наречеме семиотички силна фаза. Под тоа го подразбирам напливот сеќавања врз перцепцијата, што ѝ овозможува на новата претстава да почне да гради врски меѓу сцената и надворешниот свет на значење. Како што претставата феноменолошки ослабува, така (за извесно време) значенски зајакнува - што ќе рече, веќе не постои на ист начин.

Семиотички живата фаза на некоја претстава бележи стремеж што може да се опише на два начина. Од една страна, претставата настои да биде што поефикасна или автоматизирана: тоа е начин на кој се штити од сè поголемата препознатливост кај публиката. Односот на претставата со публиката, ако можеме да се користиме со такви термини, наликува на разговор меѓу сопружници: потребно е да се зборува што помалку и помалку за да се комуницира. Но, од друга страна, таа се соочува со потребата од надминување на сопствениот автоматизиран стереотип. Затоа, таа се преселува во нови содржини. Тоа е фаза во која ги „именува" сите работи од општеството што може да ги изрази: првин неверство во градот, потем неверство на фарма, па на странски брод, и така натаму. Штом е воспоставена парадигма, театарот не ќе се задоволи сè додека не ги проба сите расположливи содржини. Идеално, напредокот би одел од изненадување до изненадување; односно, следната варијација треба да содржи неочекуван броител што ќе го покаже именителот (неверство) на свеж начин.

Не е можно да се биде специфичен во врска со еволуцијата на претставите, бидејќи нивниот отпор или потчинување на конвенционализација зависи од нивниот потенцијал за комбинирање и пермутирање и од нивното траење. Само прашање на време е кога една претстава ќе стане празна. Претставата може да има своја сончева сезона и да умре од старост (Шарлот Кушман и Сара Бернар како Хамлет), но и да воскресне во друго време (Џудит Андерсон како Хамлет). Или може да доживее „бесмртност" или, пак, бесмртност каква што

дозволува историјата. На пример, во 1830 година, актерот што го играше Ернани на Иго стоеше пред сцената, свртен со грб кон публиката, речиси во текот на целиот прв чин. Не е важно дали ова бил првиот пример на „театар со свртен грб", меѓутоа, важно е дека сцената е Франција - во Англија тоа ќе останеше понезапамтено, бидејќи - како што Волтер еднаш рече - Англичанецот кажува што сака, а Французинот што може. Со еден гест, оваа поставка на *Ернани* го изнесе принципот на натурализмот уште пред да се појави. Во „грбот" е имплицитен целиот концепт за „конвенцијата на четвртиот ѕид", како и сите употреби и злоупотреби на идејата дека сцената е копија на стварниот свет, а не палата на умешноста од која стварниот свет беше држан на растојание со цврсти правила, меѓу нив и она дека актерот секогаш игра *кон* публиката. Сепак, беше изгледа тешко да се открие „грбот", кој доживеа подем дури во следниот век, со натуралистите и Антоан.

Со други зборови, тој налагаше таков вид драма што ќе го оправда. Всушност, кон крајот на векот, од статус на конвенција тој премина во нешто што нервира, слично на пцостите во драмите од 1960-тите. Но, грбот бездруго преживеа, бидејќи не беше само претстава, ами *начин да се биде* на сцена. Денес веќе не го сметаме за конвенција, туку за нормално сценско држење. Природен е, а не натуралистички. Денешна натуралистичка паралела би била фронталната голотија, која - да се присетиме - започна како поглед „одназад", а сега веќе е длабоко во својата конвенционална фаза, осудена - исклучувајќи морална револуција - да дава постојана услуга.

ВИКТОР ИГО

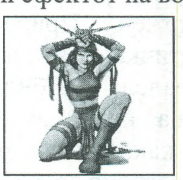
Можеби е посоодветно во општи термини да се зборува за системи на претстави, или предмети, одошто за поединечни претстави, бидејќи сите претстави во театарот се појавуваат во „информативна полифонија" (Барт 1972: 261), или во густ контекст во кој заемодејствуваат и си даваат живот една на друга. Како типичен модел можеме да ја земеме еволуцијата на негативецот во англиската драма од периодот на Шекспир. Секој ќе ја препознае фразата „покори ми се", која редовно се појавува, особено во оние сцени во кои негативците се сретнуваат „потајум", а еден од нив мора да биде наговорен од другите да направи гнасно дело. Но, може да се забележи дека - како што минува периодот - причините *зошто* некој треба да му се покори на друг стануваат сè потелеграфски. Поточно, фразата станува замена, или стенограма, за некој или за сите стандардни мотиви што публиката ги знае од претходни драми (како што речиси на ист начин знакот „не гази во тревата" е стенограма за повеќе познати мотиви поврзани со социологијата на животната средина). Но, ова скратување на сцената на убедување е само симптом за постепен премин кон сензационалистичко нагласување на самото насилство на сцена. Ако смеам да ја дополнам констатацијата на Кенит Бурк: растечката фасцинација од формите на насилство води до соодветна атрофија во мотивациската психологија на насилството.[3] Гледана во целост, мотивацијата во елизабетинската драма е површна, иако покажувањето (или мотивирањето) почеток и развој на одмазда е многу подоминатно во раната драма. На пример, Јеронимо е скршен поради убиството на неговиот син, полудува од жал, па - подоцна во драмата - сензационално убива во своето лудило. Така е и со Хамлет. Додека, во подоцнежните драми (на пример, кај Вебстер) мотивите се нејасни и, најчесто, доволно е некој да се мрази за да биде убиен. Накусо, одмаздите што долго крчкаат, како онаа на Хамлет или на Отело, станале демоде, а вниманието се насочило кон интересните нешта што можат да и се направат на жртвата штом одмаздата ќе почне. Елизабетинската драма, од почеток до крај, веројатно е најкрвавата во историјата на театарот. Тешко е да се надминат по крвавост раните драми, како *Евреинот од Малта, Трагедијата на Хофман, Селимус* и *Тит Андроник*; но, овие драми се наивни во споредба со некои од смртните сцени на Турнер, Вебстер и Масинџер. Кај нив театарскиот шок се постигнува не само со многуте мртви или со бруталноста, туку и со генијалноста на убиствата, чии изуми потсетуваат на сложените машини на Руб Голдберг. Всушност, се чини дека некои ликови се појавуваат во драмата само за да се види нивното убивање од страна не некој што има „досетлива суровост", како што вели еден од ликовите на Масинџер. Најголемиот придонес на Масинџер кон ваквите призори е драмата во која на римски актер (осуден од Цезар) великодушно му се дозволува да умре „на работа", додека ја игра сцената на убиство со Цезар.

Клишираната фаза на претставата зборува сама за себе. Жицата, барем привремено, пресушила. Гледачот не гледа само преку означителот, ами и преку означеното. На пример, љубезните ликови од сентименталната драма на осумнаесеттиот век на крајот веќе не потсетуваат на љубезност или нешто друго; тие се само бројки во здодевна формула, во која веќе нема доволно

3 Kenneth Burke (1953) *Counter-Statment*, Los Altos, Calif: Hermes Publications. Констатацијата на Бурк гласи: „Хипертрофијата на психологијата на информации е придружена од соодветна атрофија на психологијата на форма".

живот. Оттаму и крикот на Голдсмит - *доста* со добрините и маките на приватниот живот! Поинтересна е фазата на себепародирање, во која драмата ја исмева сопствената вкочанетост. Да си замислиме момент во историјата во кој - според некаква борхесовска среќа - театарот се вљубува во драми со часовници што чукаат, со фонтани што бликаат и со деца актери, кои имаат миленичиња - кученца. Ова е, така да се рече, добитна комбинација, па ниту една драма не е докрај сигурна ако не содржи барем една или две од овие атракции. Но, со тек на време, оваа добитна комбинација станува стандардна „формула" и настапува криза. Гледачите почнуваат да гледаат низ нештата: тие гледаат само знаци од една фаза на истрошеност. Кризата може привремено да се запре со себепародирање, кое во формулата го внесува потсмевот со нејзиното иманентно самоубиство. Ова е крајно соработувачки миг, во кој сцената и публиката го споделуваат разбирањето за драмите *како* драми. Веројатно тоа трае кратко, а *coup de grâce* може да се појави (омаж за Чехов) кога возрасен лик во нова и иновативна драма ќе излезе и ќе му рече на друг возрасен лик: „Да седнеме овде и да поразговараме. Фала му на Бога, овде нема кучиња и деца". А публиката радосно одобрува. Ова изгледа претерано, сè додека не си спомнеме дека токму на овој начин Еврипид „расчистува" со кутриот Ахил во сцената на препознавање од *Електра*, а – општо земено – и со самата „тема за Троја" во драмите како *Елена* и *Орест*.

Да заклучиме: прономинални начини треба да ги разбереме како референтни точки, а не како поединечни фази на нашата перцепција за актерот. Со други зборови, откако сме ги издвоиле, ние можеби треба да им дозволиме повторно да се вклопат во перцептивната синтеза, имајќи на ум дека - дури и кога „доминираат" едни над други - тие истовремено и соработуваат и се натпреваруваат. Предноста на ваквото промислување на актерот не се состои во тоа дека учиме нешто ново за него, туку дека имаме подобра основа да сфатиме како неговата изведба го побудува нашиот интерес, не само како поединци „што гледаат драма", ами како членови на општествен вид што го „овластува" актерот да игра драми за нашите грижи и зависности. Веројатно не постои некој „период" во кој еден начин доминира над другите, иако е сигурно дека во ерата на системот на ѕвездите токму умешноста на актерот, или барем неговата репутација на умешност, а помалку предметот на драмата – ја привлекуваше публиката да гледа посебен тип театар. Во 1960-тите нешто во нашата култура предизвика излив на соработувачки драми; би можеле тоа да го наречеме враќање на натурализамот на Русо, во кој актерот се трудеше, со наша согласност, одново да го направи театарот потфат што ја вклучува публиката. Конечно, можеме да издвоиме моменти од историјата на театарот кога самата драма станува инструмент со кој ги испитуваме новите модели на општествено однесување или возобновувањето на старите: новата социјална драма од доцниот деветнаесетти век, американскиот агитпроп театар, различните возобновувања на романтична и поетска драма, „реалистичните" драми за зависност од дрога, хомосексуалност, полудени деца, и така натаму. Меѓутоа, дури и ваквите нагласени моменти не ја ограничуваат привлечноста на театарот во кое било време. Истото важи и за заводливоста на актерот, кој е веројатно толку сложен феномен колку и самиот театар, кому му служи. Проблемот со актерот, заправо, е дека тој е *тука*, пред нас, *целиот и одеднаш*, правејќи го вештачки она што ние другите го правиме природно – од една страна, примарен медиум на театарот, а од друга страна, негов крај и цел. Мојата намера овде не е да понудам целосна феноменологија на актерската уметност, туку да ја третирам неа како говорен чин, би се рекло – како дискурс за *нашето* однесување - кој може да се подели во прономинална тријада, која е основа на секој говор. Актерот ги одигрува нашите начини на однесување кон нештата од светот. Или, преведено во термините на нашето сфаќање на неговата уметност: тој го прави ова, во еден дел – станувајќи самото нешто, во еден дел – правејќи нешто, а во еден дел – споделувајќи го, односно дозволувајќи ни нам, за кратко, да живееме друг живот, чудно внесен во нашиот сопствен живот, што произведува ентелехиска целост, недофатлива како и ефектот на вонтелесно искуство.



ЕЛЕКТРА

Белешки:

Veltrusky, Jiri (1978) 'Contribution to the Semiotics of Acting', in Ladislav Matejka (ed.) *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle,* Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 553-606.

Archer, William and Lowe, Robert (eds) (n.d.) *Hazlitt on Theatre*, New York: Hill and Wang.

Symons, Arthur (1927) *Eleanora Duse*, New York: Duffield.

Shaw, George Bernard (1931) *Our Theatres in the Nineties,* in *Collected Works,* New York: W. H. Wise.

Kierkegaard, Soren (1959) *Either/Or,* trans. Walter Lowrie, Garden City, New York: Doubleday.

Lukacs, Georg (1974) *Soul and Form,* trans. Anna Bostock, Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology Press.

Hernadi, Paul (1976) 'The Actor's Face as the Author's Mask: On the Paradox of Brechtian Acting', *Yearbook of Comparative Ctiticism*, Vol. 7*: Literary Criticism and Psyshology*, University Park: Pennsylvania State University Press, 125-36.

Derrida, Jacques (1980) (first edn. 1976) *Of Grammatology*, trans. (and preface) Gayatri Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Handke, Peter (1969) *Offending the Audience I Kaspar and Other Plays*, trans. Michael Roloff, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Hofstadter, Douglas R. (1980) *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York Vintage Boojs.

Nagler, A. M. (1952) *Sources of Theatrical History*, New York: Theater Annual.

Shklovsky, Victor (1965) 'Art as Technique*", Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.

Levin, Harry (1950) 'Notes on Convention', *Perspectives of Criticism*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Barthes, Roland (1972) *Critical Essays*, trans. Richard Howard, Evanston, III: Nortwestern University Press.

Превод од англиски: Иван Додовски

Иванка Апостолова

Baby Doll on The 27 Hot Tin Wagon Named Desire

Од синопсис до вовед

I want to go on talking to you as freely and intimately about what we live and die for as if I knew you better than anyone else whom you know.[1]

Ова е текст преку кој ќе ја истражам и анализирам антропологијата и драматичната карактерологија во три одбрани драми на американскиот драматичар Тенеси Вилјамс: *Трамвајот наречен желба, 27 вагони полни памук, Мачка на вжештен ламаринен покрив* и филмското сценарио *Baby Doll.*[2]

ТЕНЕСИ ВИЛЈАМС

Мотивацијата за избор на овие драми произлегува од авторовата свежина и витална енергија, конзервирана во напишаните дијалози. Овие драми се документ на стимулативноста.

Вилјамс беше/е еден од оние таленти во историјата на човековата продуктивност, кои се во состојба да го разбудат читателот, и на тој начин да вбризгаат животност како би започнало да се размислува за човековите прашања и односи. Тие прашања Вилјамс драматуршки ги поставува и ги обработува.

Секој текст е човек – антропологија

При создавање на текстови од овој вид, ми се чини дека најважни се отворениот процес на размислување, па дури тој процес да е и по малку наивен на моменти, комуникативното разложување и искреното доживување на истражуваниот материјал.

Сакам само да напомнам дека Тенеси Вилјамс како драматуршки психоаналитичар и хуманист, едноставно, сугестивно и на сосем разбирлив начин кажал сè за своите ликови, па затоа и неговите проникливи обожаватели – истражувачи на неговото дело, со одушевување демистифицирале голем број од човековите дилеми во неговата драматика.

Наместо биографско-хронолошки податоци

Тенеси Вилјамс, еден од најпродуктивните американски драматичари на педесеттите и шеесеттите години на XX век, многу често изјавувал и со тоа и ја потврдувал фројдовската теза, дека уметноста е бегање од реалноста; во текстовите и интервјуата јавно признавал дека неговата драматика е обид за повлекување од неподнослив живот.

Ладо Краљ во својот предговор[3] пишува дека драматичноста на Вилјамсовиот сензибилитет е цврсто втиснатa и поврзана со минатото, со неговото детство. Неговото детство било во триесеттите години на XX век, периодот на големата економска криза. Тогаш неговата фамилија, поради банкрот, била принудена да се пресели во посиромашен кварт и оттогаш започнува живуркањето под големиот егзистенционален притисок.

---

1 Person to Person, Cat On A Hot Tin Roof, Tennessee Williams, Secker & Warburg, London, 1957,str.10

2 Филмското сценарио Беби Дол е адаптација на два драмски текста: 27 Wagons Full of Cotton и The Long Stay Cut Short/The Unsatisfactory Supper.

3 Posebni status ameriške drame v 20. stoletju, Ameriška drama dvajsetega stoletja, Lado Kralj, Karantanija, Ljubljana, 2001, str. 725 – 728.

Како хомосексуалец, во пуританската САД, во време на Мекартиевиот лов на комунистички вештерки, го биело лош глас и бил обвинуван за скандал и декаденција во своите дела. Неговите ликови, кои реферираат на неговата хиперсензитивност, се луѓе од секојдневниот живот на југот на Америка, неадаптирани луѓе, загубени, скршени и емотивно нестабилни. Како хуманист тој ја издвојува нивната таговна лирика и генијална поетика на самоизразувањето, што претставуваат иронични манифестации на нивната егзитенционална неизвесност.

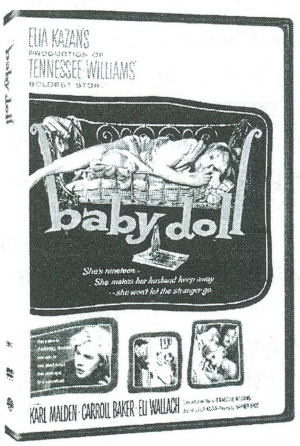
ФРАНСОАЗ САГАН

... Во 1954 година Франсоаз Саган[4] се запознава со Тенеси Вилјамс, во Америка, на промоцијата на својата ултра успешна дебитантска книга – *Зборуј тивко*. Во малку снобовски и благо патетичен призвук таа пишува за своите импресии од Тенеси Вилјамс, кој во тоа време е голема ѕвезда на американската драматика, *celebrity* и автор во својата најкреативна деценија.

Наместо биографско-хронолошки податоци,[5] кои можеме да ги прочитаме на интернет, ќе ги парафразирам и сублимирам нејзините сеќавања. Таа раскажува дека во 1954 година, Тенеси ја повикал на Кеј Вест во хотелот Кеј Вестер во врелата Флорида, за да се запознаат. Во сеќавањата ѝ останал како срдечен, секогаш насмеан, топол и пријателски настроен човек. Го памти како човек кој многу работи. Бил исончан, негуван, дендиевски облечен и дражесен.

Во тој период бил во љубовна врска со шармантниот Италијанец Франк Мерло,[6] вистински латино љубовник и бисексуалец. Саган и останатите извори наведуваат дека Франк бил исклучително значаен човек во животот на Тенеси. Тој бил негова муза, личен секретар и сензитивен критичар на неговите дела, најдобар пријател и исклучително нежен љубовник.

По смртта на Франк, за жал, започнува самодеструктивниот период од животот на Тенеси Вилјамс, како и симболично опаѓање на квалитетот на неговите дела. Саган подоцна на него се сеќава како на осамен, безживотен, сив и алкохолизиран Вилјамс. Таков го памети и од средбите во седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години и таков останува сè до својата смрт.



Во златната ера на својата кариера, бидејќи не бил штедлив и се расфрлал со милионите кои ги поседувал, во периодот на падот на неговата кариера, практично живеел во беда.

Саган се сеќава на него како на човек кој дигнал раце од себе, од љубовта и од себепочитта. Се сеќава на неговите екскурзии со џинот и виски то... неговото неинтересирање и презир кон снобовските кругови... неговите испровоцирани скандали во Кан... и неговото талкање по мрачните локали во озлогласениот париски кварт Клиши (Clichy) во улицата Абес (Abbesses) со сомнителни хомосексуалци и евтина храна со лук... И така сè до неговата смрт, за која постојат разни шпекулации...[7]

Од PERSON TO PERSON

The discretion of social conversation, even among friends, is exceeded only by the discretion of *the deep six*, that grave where in nothing is mentioned at all.[8]

Во срдечниот предговор на драмата Cat on A Hot Tin Roof, Person to Person, Тенеси Вилјамс на многу топол и чувствителен начин го аргументира својот однос кон актерите и публиката. Со други зборови, вели дека, за жал, постои неизбежна автобиографска поврзаност помеѓу авторот и неговите дела. Да се биде јужњачки писател, тоа има своја парабола, а таа е: *LOOK AT ME*.[9] Пишува дека писателот во својата потреба за внимание, не смее да заборави дека личната лирика не ја насочува само кон освојување на публиката, туку треба да има на ум дека таа треба да

4 Sa najlepšim sećanjem: Tenesi Vilijams, Fransoaz Sagan, Narodna knjiga, Biblioteka Selekta, Beograd, 1988, str. 39 – 50.
5 Препорачувам: http://www.etsu.edu/haleyd/twbio.html.
6 (1947 – 1961)
7 Изворите шпекулираат дека се самоубил - се задавил со тапа од шише; постојат и претпоставки дека е убиен, посебно откако анализите на форензичарите покажале голем процент на дрога и алкохол во крвта.
8 Person to Person, Cat On A Hot Tin Roof, Tennessee Williams, Secker &Warburg, London, 1957, str. ix.
9 Ибид, стр. viii

биде атрактивна, пред сè, за актерите. Изјавува дека тој живее и создава од **задоволство** и смета дека само преку еден таков искрен и чувствен пристап, писателот успева да го привлече и да го задржи вниманието на публиката.

... but I think writing as something more organic than words, something closer to being and action.[10]

Интимна антропологија и презентација на драмскиот писател во закрила на секоја реплика

Антропологија на драмските текстови и човекот зад сите фиктивни ликови е самиот автор. Секој лик зборува за неговиот идентитет. Вилјамс е проникliв драмски психоаналитичар. Неговите ликови се така изградени, како да е тој најдобриот актер на светот, како да е единствениот психоаналитичар кој ги има досиејата на сите фиктивни карактери кои ги опишува, или, ако сакате, како зад себе да има проживеано дузина инкарнации и реинкарнации. Животни искуства и случки, интуиција и дарба за драматуршко транспонирање и *метемпсихозите*, направиле од него медиум на човековата душа. Тој не е мизогинист, туку како ретко кој машки автор има длабоко разбирање за женскиот проблем, во смисла на Другиот/*Other* на овој свет. Тој потпишува *ѓендер* сојуз со женскиот пол, поради идентичните егзистенцијални проблеми кои ги имаат педерите[11] и жените.

Ако се концентрираме подлабоко, можеме и да претпоставиме, каков е неговиот карактер. Тој има смисла за детали – тоа се детективско аналитични типови. Хиперсензитивен човек е, со изострена сетилност. Тој е дел од оние луѓе кои се исклучително чувствителни на мириси и парфеми – кулминација на *дразба*. Бил хедонист и уживал во деликатеси и најдобрите пијалаци. Имал чувство за елеганција и стил, и бидејќи тогаш одлично заработувал, сè можел да си дозволи. Патувал многу, бидејќи и патувањата развиваат чувство за визуелна реч и ексклузивна елоквенција. Бил вознемирувачки емотивен и зависен од љубов и внимание. Уживал во сексот, ги обожувал убавината и допирот од младите мажи. Како висок естет, имал суптилност за светлина, бои, топлина и атмосфера. Бил музикален, а тоа се гледа и од брилијантната ритмика во односот на дидаскалиите, дијалогот, сценографските упатства, сугерираниот звучен фон во сцените, структурата на репликите...

... со цигара, на машината за пишување, ги синтетизирал своите впечатоци, размислувања, заклучоци, доживувања, инспирација, и уникатна карактероманија на горчливата убавина и младост.

ЈУГ И ТЕНЕСИ ВИЛЈАМС или аргументи за автобиографскиот пристап

(МОНОЛОГ)

Да се самосожалуваш или да пишуваш мелодрами? Да се биде шизофрен или да се пишуваат драмски текстови?

Хектичната променливост и експлозијата од брзи мисли, мора да се канализира во материјален или материјално-духовен продукт; не само затоа што таков полнеж човековиот мозок не може долготрајно да издржи, туку и затоа што токму таа церебрална енергија, задржана и потисната, би се претворила во нагон за самодеструкција или експресија на деструктивно напаѓање.

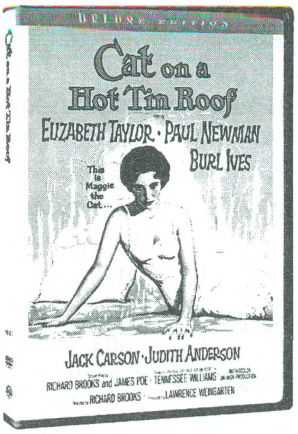
Да се вулгаризира и малициозно да се храни со човековите слабости или пак да се извлече од човековата кршливост најубавата поезија на светот?

Како алхемичар во драмска лабораторија да се извлекува есенцијата на човековата болка и лириката на златното, сребреното, свиленкавото, сатенското, како метафора за човековите желби и посакувања. Да се создаваат зборови влажни

ТЕНЕСИ ВИЛЈАМС, ПОРТРЕТ

10 Person to Person, Cat On A Hot Tin Roof, Tennessee Williams, Secker &Warburg, London, 1957, str. vii.
11 Кога го уопотребувам зборот педер, не потценувам, туку го употребувам поради моќта на самиот збор, за да го потенцирам поимот Друго/Other.

како вода, *суптилни како воздух*, страсни како оган и тешки како руда. Од сексуалност и профаност да се изгради дијалошки храм за човековите стравови. Да се дешифрира либидалната филозофија на животот. Да се потпише манифест за човековата хистерија. Да се разбере програмата за индивидуалната трагедија и сексот. Да се живее и да се создава, да се создава и да се љуби. Тоа е методот на Тенеси Вилјамс.



Анализирајќи го пулсот на избраните драми, ги препознаваме мажите и жените од југот, кои гласно зборуваат, кои гласно се смеат, кои се потат на горештината и нагонски живеат за една доза дневна еротика и за коктел од жешка екстаза и навистина студена фрустрација.

Таму каде што меѓу високите температури и мрзливоста се создавала креолската и црнечката култура, непредвидливиот џез и патетичниот блуз, таму каде што фанатично се негува расизмот со балсамот на стариот менталитет на садистичкиот бел земјопоседник, некогашниот робовладетел, живуркаат женски ликови – имитација на стариот ков јужњачки убавици *belle*.

Локацијата секогаш е Луизијана, град Њу Орлеанс, и космополитски француски кварт,[12] или пак сиромашна провинцијата покрај реката Мисисипи, каде што се собираат проститутки и пропаднати/истрошени јужњачки убавици, по економската криза во триесеттите години. Некогаш локацијата е и имот на велесопственик покрај реката Мисисипи – место резервирано за капиталистите од југот, сурови, свирепи, амбициозни.

На делта се наоѓа гето новопечени, плитки, но опасни богаташи. Тука се нивните егзотично-кичести резиденции со мирис на мексиканско море и алигатори во мочуриште.

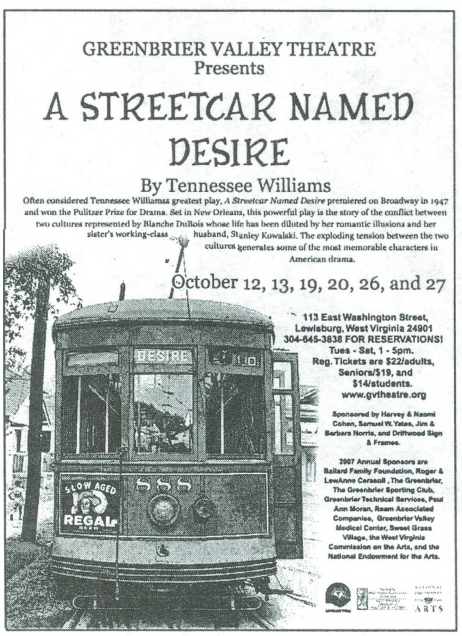
Државата Луизијана настанала на грбот на робовската жилавост и француската колонијална култура, каде што црнечкиот сленг, јужноамериканскиот развлечен дијалект и остатоците од мелодичниот француски јазик, мутирале во лингвистика на тешка социјала – *white trash*, кокошкин вуду и крвав сатанизам.

Вилјамс го интересира судирот, конфликтот помеѓу конформизмот на пропаднатите, дезориентирани џентлемени од стариот ков и објективноста на капиталистите. Стагнација versus прогрес. Мрзливост versus акција. Префриганост versus воркохолизам. Менталитетот на експлоататорите и моќниците го менува само своето руво. Старата паразитска аристократија пропаѓа и надоаѓаат нови хиперактивни моќници кои смрдат на нафта и на тешка индустрија.

Инаку, ***примитивизмот*** *на памучните плантажи*, се негува како реликвија, и тоа е втората проблематика која Вилјамс ја разработува – ги сецира непобедливите слоеви на човековиот примитивизам. На нишан се потценувањето, навредувањето, понижувањето, агресивноста, силувањето, презирот, омразата, подметнувањето, подмолноста, како слабости на мачоистичкиот, шовинистичкиот маж; а потоа кокетноста, флертувањето, заведувањето, претенциозната женственост, лажната деликатност и софистицираноста на жената од југот.

Машката грубост versus женската слаткоречивост. Машката несмасност versus остринаата на женскиот јазик. Машката нападност versus женската култивираност или женската неписменост, кои се изедначени затоа што главниот женски фокус е освојување на маж за остварување подобар живот, затоа што улогата на убавица и дама ја парализира нејзината иницијатива за дефинирање на професионалниот идентитет и евентуалната нејзина самостојност.

Убава свиленкава кожа, одржано тело, секси колкови, феминистички сандали и деколте – тоа е женскиот животен процес.



12 Vieux Carre.

The Tears of Eros[13] *и Baby Doll on The 27 Hot Tin Wagon Named Desire (реинтерпретација)*

Неговата драматика произлегува од блиските средби и интензивната интимност помеѓу две *тела*, двајца луѓе и нивниот магнетизам, позитивно-негативно одбивање и привлекување. Исклучително базичен контраст.

Готскиот елемент[14] во драмата е субординирана тензија поради потиснување на сексуалноста и незадоволеното либидо, како изговор за неуспех.

Реализмот во драмата е *сеѓашноста* и страв, промена, неизвесност, губење и болка, во неа.

Во гореопишаната платформа поставени се главните ликови на избраните драми:

Тенеси Вилјамс и Бланш ДуБоа, Стела, Беби Дол/Флора, Меги; или Дионис и Менада – хомосексуалец и жени во идентична екстаза.

Авторот посебно се идентификува со женските ликови, затоа што природата на нивното страдање е слично, идентична е и нивната либидална слабост спрема мажите. Тие ја губат земјата под нозе поради машкото *Touch of Venus*, а подоцна, за сметка на сензуалноста проплакуваат *Tears of Eros*.

Нивната слаткоречивост е стратегија за преживување во патријархалниот свет: darling... dear... baby... honey... oh, hush sweety... Нивната слаткоречивост е мајчински модел.

Патријархалниот свет ги остава неписмени, или ги казнува ако се повеќе од потребно образовани и дрски; ги принудува да се развиваат како објект за посакување и да се оптоваруваат со својот изглед како нивни својствен капитал и кредибилитет. Им се наметнува комплекс на бескорисност и се потценува нивната интелигенција. Нивната убавина е нивното примарно оружје и орудие; паѓаат во фарса и гротеска кога ќе ги надвиснат староста и брчките.

Нивните куршуми/адути се маскарата, огледалото, жартелите, нараквиците, накитот, фустанот, нежните нозе и голите раменици.

Меги е предодредена да ја поврати Бриковата љубов, Стела е лудо заљубена во својот сопруг, Беби Дол се гади од својот остарен сопруг и ја презира неговата неспособност. Се заљубува во Силвер, кој ја користи нејзината наивност, но го одушевува со својата спонтана инфантилност и чистина. Беби Дол е исклучително харизматичен и симпатичен лик. Таа е млада, интуитивна, паметна, слатка, скокотлива и деликатна: ***Mr. Vacarro, that's a personal question.***[15]

На југот на Америка, жената мора да биде како памукот. И телесно и карактерно. Љубезна, лицемерна, допадлива, да знае да се вовлече под кожа за да може да преживее, како Маги.

Margaret: ... that's way I'm keeping myself attractive for. For the time when you'll see me again like other men see me.[16]

Бланш ДуБоа е трагична, стара девојка, која поради самосожалување и самооправдување се вовлекува во педофилија и нимфоманија. Поточно, повлекувајќи се од реалноста, таа губи здрава контрола над себе. Колку што умее да се одбрани со зборови, толку не умее да ги процени околностите и луѓето, кои го презираат незиниот фосилен свет, чиј претставник е самата. Флора е прва варијанта за Беби Дол, тие две се слични, само што Флора е малку постара и нема отпор кон својот сопруг – ужива во својата улога на посакуван објект; но Силвер во 27 Wagons Full of Cotton, ја силува затоа што е навреден од нејзиниот сопруг.

Беби Дол е бебе и куклички, дете и жена во едно.

Baby Doll: You promised my daddy that you would leave me alone till I was ready for marriage...[17]

Меги е своеглава, упорна и возбудлива, како мачка.

Elia Kazan felt that the character of Margareth, while he understood that I sympathized with her and liked her myself, should be, if possible, more clearly sympathetic to an audience... so it happened that Maggie the Cat had become steadily more charming to me as I worked on her characterization.[18]

Флора е како цвет и памук, наменет за деструкција. Бланш ДуБоа е заталкан остаток од робовладетелската француска аристократија. Стела е природна, реална и внимателна, таа е недоволно почитувана светлост во животот на Стенли.

13 The Tears of Eros, Georges Bataille, City Lights Books, San Francisco, 1989.
14 Мислам на стилот на американската готика.
15 Baby Doll, The Script for the Film, Tennessee Williams, A Signet Book, New York, 1956, str. 83.
16 Cat On A Hot Tin Roof, Tennessee Williams, Secker & Warburg, London, 1957, str. 33.
17 Baby Doll, The Script for the Film, Tennessee Williams, A Signet Book, New York, 1956, str. 9
18 Cat On A Hot Tin Roof, Tennessee Williams, Secker & Warburg, London, 1957, str. 151

Брик е згоден и аполонски, латентен хомосексуалец, депресивен поради загубениот пријател, поради алкохолот и сопствената несигурност. Брик е повреден маж, а слабоста го прави неодолив. Сон на секој хомосексуалец и жена, е да добијат покрај себе преубав маж, кој е беспомошен и зависен од другиот. Поради тоа, тој е секогаш достапен и присутен.

Стенли е анимален маж и кукавица. Тој е фурија. *Оперирaн* од каков било сензибилитет и сочувство, неговиот перверзен прагматизам и нападен шовинизам, прават будала од него, колку и да се брани тој со својата практична интелигенција. За таков орангутан, жените се црно-бела димензија. Неговиот див изглед, создава илузија за негова животинска еротичност и вулканска страст. Двојноста во него се назира во тоа што, на другата страна од простаклакот, се наоѓа мало момче кое е во паничен страв од напуштање. Затоа е тука Стела, совршен супститут за негова мајка.

Мич е карикатура од кавалер, човек без сопствено Јас. Биг Деди е доминантен, скептичен, нерафиниран циник. Арчи е слабак кој го заложил целиот мираз на својата млада жена; како што поквалитетната конкуренција го турка од игра, така тој опсесивно посакува конечно да го прекине договорот во врска со забраната за водење љубов со Беби Дол. Арчи е воајер, хистеричен и подмолен. Силвер е нападен, самосвесен и упорен бизнисмен; директен и интелигентен. Во 27 Wagons Full of Cotton, станува насилен, а во Беби Дол сепак на крајот ја покажува својата заводлива и чувствителна страна.

Тоа се ликовите кои отворено ја откриваат и јавно ја демонстрираат својата интимност и приватност. Помеѓу коцката мраз и зовриениот темперамент, помеѓу судбината и неправдата, нивните индивидуални или семејни тајни, стануваат *драматичен шоу* без цензура.

Црнци

Црнците се статисти, играат улоги на слуги, слугинки и работници на фарма, работници на поле. Тие или молчат или пак се смеат. Тие се сведоци кои не се валидни. Црнците се трета подгрупа, која потпаѓа под поимот Другиот/Other - термин за дискриминирана антропологија.

Расистичката дефиниција за нив е:

Jake: I drove that pack of niggers like a mule-skinner. They don't have brain in their bodies. All they got is bodies.[19]

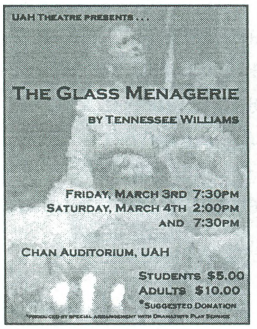
(Завеса)

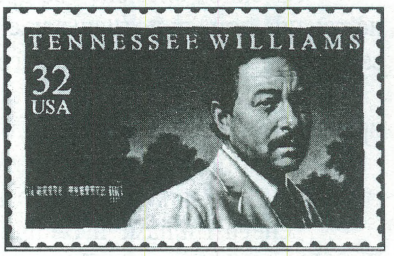
19 Wagons Full of Cotton, Tennessee Wiliams, J.Lehman, London, 1949, str.401.

РЕЗИМЕ

Овој текст претставува размислување, разбирање и трансформирање на драмскиот сензибилитет и луцидноста на драматичарот Тенеси Вилјамс.

Клучни зборови: Тенеси Вилјамс, страст, драма, јужначка антропологија, дијалошка психоанализа





Литература:

Bataille Georges, The Tears of Eros, City Lights Books, San Francisco, 1989.

Brodsky Marvin, A Young Writer Looks at Two Plays, J. Lehmann, London, 1949.

Humm Maggie, The Dictionary of Feminist Theory, Second edition, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003.

Kralj Lado, Posebni status ameriške drame v 20. stoletju, Ameriška drama dvajsetega stoletja, Karantanija, Ljubljana, 2001.

Mannoni Octave, Freud, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1986.

Sagan Fransoaz, Sa najlepšim sećanjem, Tenesi Vilijams, Narodna knjiga, Biblioteka Selekta, Beograd, 1988.

Williams Tennessee, 27 Wagons Full of Cotton, J.Lehman, London, 1949

Williams Tennessee Tramvaj poželjenje, Ameriška drama dvadesetega stoletja, Karantanija, Ljubljana, 2001.

Williams Tennessee, Baby Doll, The Script for the Film, A Signet Book, New York, 1956.

Williams Tennessee, Cat On A Hot Tin Roof, Secker&Warburg. Lomdon, 1957.

Интернет извори

http://en.wikipedia.org/wiki/Tennessee_Williams
www.etsu.edu./haleyd/twbio.html
www. Gatewayno.com/culture/TWilliams.html
www.lambda.net/~maximum/williams.html
www.olemiss.edu/depts/english/ms-writers/dir/williams_tennessee
www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/williams_t.html

Филмографија

A Streetcar Named Desire, director: Elia Kazan, adaptation: Oscar Saul, screenplay: Tennessee Willliams, USA, 1951.

Baby Doll, director: Elia Kazan, screenplay: Tennessee Williams, USA, 1956.

Cat On a Hot Tin Roof, director: Richard Brooks, screenplay: Richard Brooks and James Poe, USA, 1958.

Катерина Петровска - Кузманова

Театарските елементи во балканскиот фолклор

Балканот одиграл една од најзначајните и решавачки улоги во развојот на театарската уметност. Теоријата за дионисиското потекло на театарот е една од најраширените, а произлегла и неа ја поддржувале следбениците на кембрицската антрополошка школа. Таа се темели врз една од најзначајните и најуниверзалните митски шеми, калкирана во рамките на оваа теорија во две основни меѓусебно испреплетени насоки – митот за смртта и раѓањето на одделни богови и митот за раѓањето и смртта на природата. Според оваа широко прифатена теорија, драматичниот ритам на митските судбини како одраз на смената на годишните времиња, стои во структурната основа на развојот на театарот кој во својата експликација, заплет, кулминација и расплет ги остварува истите фази. Теоријата на кембрицските антрополози се темели врз претпоставеното постоење на одредени општи погледи на природата на грчката трагедија. Според оваа теорија, театарот се создава од религиозните ритуали – култот на смртта и повторното раѓање, кои се остварувале по пат на процесии, оргијастички игри и карневали.[1] Оваа теорија наоѓа поткрепа во „Поетиката“ на Аристотел.[2] Познато е дека дитирамбот го пееле учесниците на ритуалот во

АРИСТОТЕЛ, ПОРТРЕТ

слава на Дионис, а Аристотел вели дека ритамот, песната и метарот се средства на уметноста на дитирамбот, но и на трагедијата и комедијата и понатаму продолжува: „трагедијата дури подоцна се издига од незначајните митови и од смешниот говор(...)“.[3] Најчесто Еврипидовата драма Бакхи се разгледува во светлината на дионисискиот ритуал, при што може да се каже дека: „Со Еврипидовото враќање кон почетокот, кон Дионис и Бакхите, како да се опишува истиот кружен пат на раѓањето, умирањето и повторното оживување. Писателот на Бакхи како да сакал да каже дека и театарската уметност треба да го мине тој пат за да се обнови себеси.“[4] Во современи услови, ова прашање за потеклото на театарот сè повеќе се смета за ирелевантно, а на уметничката и фолклорната драма се гледа како на два процеса, кои токму во изведбата го наоѓаат својот заеднички именител. Во оваа смисла треба да ги бараме и елементите кои ги поврзуваат, односно ги разликуваат фолклорните драми на Балканот. Ако изведбата ја ставиме на преден план на истражувањето, тогаш доаѓаме до два модела преку кои може да се истражува фолклорниот театар на Балканот а тоа се: преку уметноста на актерот и преку комуникацијата меѓу актерите и гледачите.

1 Повеќе кај: Đzulbert Mari, Prilog raspravi o ritualnim onlicima ...(M.Miocinović, Moderna teorija drame), Nolit, Beograd, 1981, 319-349.
2 Aristotel, O pesničkoj umetnosti, Beograd, 1948, 10.
3 Ibid.,10.
4 Душан Рњак, Позоришни елементи у Дионисовом ритуалу... во: (Фолклорни театар у балканским и подунавским земјама, САНУ, Београд, 1984, 72-73.

Интересот за истражување на фолклорниот театар на Балканот се појавува кон крајот на деветнаесеттиот век, кога познатиот српски поет Л. Костиќ ја објавува својата статија под наслов „Народно глумување“[5] што поттикнува голем број собирачи на фолклорот да се зафатат со запишување на народните драмски сцени.[6] Во Македонија истражувањата на фолклорниот театар се ограничуваат на последните неколку децении на дваесеттиот век, преку студиите на Кирил Пенушлиски,[7] Вера Кличкова,[8] Васил Иљоски,[9] Никита Толстој,[10] Јордан Плевнеш,[11] Јелена Цветановска[12] и др. Опсервацијата на театарското во фолклорот во светски рамки, на интензитет добива во дваесеттиот век, низ дејствувањето на Антонен Арто, Клифорд Гиц, Ричар Шекнер, Виктор Тарнер и други, кои ги даваат насоките за движење на истражувањата во одделните култури. Присуството на театарските елементи во обредите било во фокусот на интересот на повеќе значајни теоретичари. Така, Гиц овој проблем го гледа во светлината на мешање на жанровите во општествените науки, ја определува драмската аналогија, и тоа не само во обредноста туку и во секојдневниот живот. Драмската аналогија темелно ја обработува и Виктор Тарнер, кој на општествените конфликти гледал преку визурата на драмската структура. Шекнер, извлекувајќи ги заклучоците од својата работа како режисер, определува шест точки на допир: *трансформацијата на битието или свеста, интензитетот на претставата, интеракцијата меѓу публиката и изведувачите, севкупната сценска секвенца, пренесувањето на сценското знаење, вреднувањето на изведбата*[13], со кои ја означува врската меѓу театарските и обредните изведби. Трагајќи по врските на театарот и обредноста, Пухнер[14] утврдува четири заемно поврзани оски на критериуми со спротивни точки: 1. симбол и стварност; 2. игра и игра; 3. свеченост и прослава; и 4. ирационалност и рационалност. За да ја објасни својата теорија, тој го употребува терминот *дроменон*, што, според дефиницијата на Џејн Харисон, значи нешто што е направено претходно или повторно, и/или она што е одиграно или прикажано, при што секогаш е видлива неговата поврзаност со религиозното, што ни укажува дека *дроменон* е првобитното семе на театарскиот вид, кое 'рти во магиско-религиозните активности. Во теоријата на Пухнер најзначајно е да се задржиме на констатацијата дека обредите и театарот се однесуваат комплементарно во своето генетско единство, како и дека тие му припаѓаат на подрачјето за кое се грижи науката за театарот, исто како што театарските манифестации припаѓаат во подрачјето на антропологијата. Виктор Тарнер вели дека: делото е неговата изведба (performance). За него, да се изведува етнографија значи да се прикажат фактите во нивната целост и богатство. Истражувањето на односот меѓу антропологијата и театарот е дел од поширокото интеркултурно движење, каде што разбирањето на човековото однесување се менува според одредени разлики кои се однесуваат на причините и последиците, минатото и сегашноста, формата и содржината итн. (и линеарниот начин на анализа кој објаснува таков поглед на светот), па сè до акцентирање на деконструкција/реконструкција на фактичките состојби: процес на обликување на монтажата и пробите; создавање и употреба на делови на однесување – она што Шекнер го нарекува обновено однесување.

КОЛЕДАРСКА МАСКА

Во циклусот обреди што ја означуваат смената на годишните времиња ќе видиме дека на Балканот среќаваме низа интересни сижеа, сценско-драмски игри со развиена театарска основа, како што се: *Невестата и ќосавиот* во Турција, *Калоѓерос* во Грција, *Џаламари* во Македонија, *Кукери* во Бугарија, *Оали и Коледари* во Србија, *Бирање на кралот* во Хрватска, *Брезаја и Шербиљ* во Романија и др. Сите тие се дел од големите култни стории од природните циклуси. Новогодишниот циклус на обреди кај Македонците, Србите и Бугарите се нарекуваат некрстени денови,

5 Kostić Laza, Narodno glumovanje, Glasnik Zemajskog muzeja u Bosni i Hercegovini, Sarajevo V,1893, 3, Sarajevo.
6 Ivanisević J.F., Narodno glumovanje u Cuckom Tresnjevu, Glasnik Zemajskog muzeja , Sarajevo 1895, Žuljić Mijo, Igre sa sjela Vares u Bosni, Zbornik za narodni zivot i obicaje Juznih Slovena, knj.X/I Zagreb 1905; Buconjić Nikola, Život i običaji Hrvata katoličke vjere u Bosni i Hercegovini, Sarajevo,1908; Bratić T.A. Delić St., Narodne igre sa sjela i zbora u Gornjoj Hercegovini, XVII, Sarajevo, 1905.
7 Пенушлиски Кирил, 1988, Одбрани фолклористички трудови, 1-4, Македонска книга , Скопје.
8 Кличкова Вера, 1957, „Велигденски обичаи во Пореч“, Гласник на Музичко конзерваторско друштво НРМ, кн. 11, Скопје.
9 Иљоски Васил, 1970, Варијанти со свадбени мотиви во фолклорниот комплекс обред песна игра и драма, МАНУ, Скопје.
10 Толстой Н. И., 1982, Элементы народного театара в Южнославянской святочной обрядности, во Тетрарно пространство , Москва.
11 Плевнеш Јордан, 1989, Бесовскиот Дионис, Наша книга , Скопје, 97.
12 Цветановска Јелена, 2001, Игри со смртта, Матица македонска, Скопје.
13 Šekner Ričard, Ka postmodernoj umetnosti, FDU, Beograd, 1992, 145-177.
14 Види: Puchner W. , Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehunen zum Volkstheater, Wien , 1977, 345.

нечастиви денови, бабини денови, погани дни, мрсни дни итн., тоа е време кога според верувањето на земјата владеат сезонските лоши духови. Во исто време се формираат специјални добро организирани групи на маски од околу 30 до 50 луѓе, кои со одделните области дури во одделните села меѓу себе се разликуваат. Но, можат да се определат одредени типични елементи што на ниво на театралност ги прават овие маскирани поворки да се прифаќаат како фолклорен театар. Тоа е типизирањето на ликовите, однапред определување на улогите и дејствата, дијалогот, кој е задолжителен, а неговото одвивање зависи од умешноста на учесниците во дејството. Тој се импровизира и надоградува кога се поставува пред изведувачите, со цел изгонување на нечистите сили од една страна и поттикнување на плодноста од друга страна. За нашата тема е индикативен пропишаниот состав на дружината, најчесто следена со ансамбл свирачи со тројцата задолжителни изведувачи невестата, деверот и јарецот (во кожув со ѕвонец на појасот), со исцрнето лице и брада, кој се среќава во различни варијанти насекаде на Балканот. Кога се зборува за сличноста на ниво на театралност на Новогодишниот циклус обреди тогаш треба да се истакне синкретизмот кој на различен начин се остварува во различните области на Балканот, но може да се каже дека е во основата на сите обреди од овој вид. Со оваа група во тесна врска се и игрите кои постојат во бројни варијанти, а претставуваат драмски игри свртени кон човекот и неговата егзистенција. Тоа се игрите: *Анастенари* или *Нестинари* во Грција и Бугарија, *кулушарите* во Романија, *кумпаниите* и *Морешките* во Хрватска, *Русалиите* во Македонија (и во повеќе јужнословенски средини). Русалиските дружини исто така се јавуваат во некрстените денови и според описот на Шапкарев[15] тоа биле групи од 20–30 мажи на возраст од 20 до 40 години, обединети во неразделни парови, облечени на особен начин и вооружени со мечеви, кои дома се враќале дури по завршувањето на целиот ритуал. Тие изведувале специфични движења и танци, нивното движење го следеле низа табуа и се владееле според точно определени правила на однесување, а во нивната специфична игра има низа театарски елементи, како што е обиколката која асоцира на обележувањето на сценскиот простор, точно утврдените чекори и движења и сл. Како особен елемент што ги следи сите овие поворки, Мурај ја означува борбата (која може да биде и фингирана) како задолжителен дел на ритуалот. Други автори овие судири ги изведуваат од култот на Дионис и од останатите вегетациски култови. Танцот на Русалиите И. Иванчан го поврзува со сличните синџирести танци на *кулушарите* од Корчула. Но, кога зборуваме за овој вид фолклорна изведба, тогаш треба да ја спомнеме и хрватската *Морешка,* која припаѓа во групата игри со мечеви. Треба да се забележи дека тоа е всушност една од најстарите сценски игри во кои покрај лудистичките елементи, има рудиментирано дејство и доста фабуларни назнаки во судирот на црните и белите околу заробената девојка. Друг значаен податок е дека оваа играчко-сценска форма, ако се има предвид нејзината распространетост, има интернационално значење и дека таа се јавува во долг временски распон кај повеќето европски и северноафрикански народи. Попрецизно речено, емпириската форма на *Морешка* во форма во која ние денес ја знаеме, се создава во Медитеранскиот базен во периодот од 9 до 15 век. Во *Морешките* се гледа длабинската структура на агоналното прикажување на човековиот судир со агресивните проекции на персонификација прво во тотем-животно, племенски тотем или сликата на алата, змејот, а потоа во антропоморфен непријател воопшто.[16] Според мислењето на Никита Толстој, дури и современите обреди зачувани во реликтна форма сведочат за процесот кој започнал; пред илјада години, за процесот преку кој имитативната магија прераснувала од календарски обред во театарско дејство, а од театарско дејство во претстава. Тој пат не бил праволиниски. Проучувајќи ги историските корени на волшебните приказни и наоѓајќи ги пред сè во обредите, Проп пишува дека самите обреди се преосмислувале и се развивале. Исто може да се каже и за народниот театар – неговите корени досегаат толку длабоко во вековите затоа нивното истражување мора да го прави етнограф-компаративист, кој живо ги чувствува ширината и синкретичноста на целиот систем на народната духовна култура и длабочината на нејзините врски.

КОЛЕДАР

15 Види : Шапкарев Кузман А., Сборник од български народни умотвореня, София1968, 713-725.
16 Види: Novak P. Slobodan, Lisac Josip, Hrvatska drama do narodnog preporoda, Logos, Split, 1984,63.

Проблемот на генезата на обредите од новогодишниот циклус, според Никита Толстој, може да се разгледува од различни аспекти прво преку надворешна споредба: а) со генетски блиските традиции; б) со генетски несродни традиции; в) од аспект на споредба во рамките на словенската традиција. Во науката е познато мислењето за развојот на театарот од ритуалот кон претставата; тоа може да биде проследено врз различните варијанти на циклусот новогодишни обреди. Дејствувањето на подземните сили во периодот на дванаесетте дена ги вклучувало ноќните обиколки на застрашувачките маски кои ги претставувале духовите на предците. Трагите на тие обиколки можат да се насетат во усните преданија кај многу балкански, па и европски народи. Поворките што се јавуваат во текот на некрстените денови се забележуваат на поширокиот дел на европска Турција, преку Грција, Бугарија, Македонија, Романија сè до Бесарабија. За овие групи е карактеристично што во нив учествуваат момчиња од кои некои се облечени во женска облека. Обично овие обичаи се толкуваат како поттикнување на плодноста. Според веќе реченото, на крајот може да заклучиме дека новогодишните обреди се најсодржајни во циклусот зимски празници, со нив целосно се проширува циклусот на магиските и обредните дејстви пред почетокот на новата година. Со своето неисцрпно богатство, многубројни ликови, драмски сцени, гатања, песни и маски, тие претставуваат интересна фолклорна категорија зачувана во народниот живот до нашево време. Во науката, положбата за развојот на театарот по патот „од ритуалот кон гледачот“ може да се следи низ различните варијанти на овие обреди. Покрај тоа, во обредно-игривиот фолклор се содржи постојаност во изведбата и значењето на дејствата, како што се удар со палка, фурка, полевање со вода, мачкање со ќумур, што е основата на голем број световни и несветовни обредни игри. Костимите, маските, многубројните прирачни реквизити, му даваат посебно обележје на фолклорниот театар. Воопшто маската претставува синоним за фолклорниот театар, таа го типизира и го прави препознатлив ликот што го претставува. Од друга страна, театралноста на маскираните поворки се темели и врз вклучувањето на нови ликови, па на тој начин е можно да се внесуваат ликови како што се: поп, судија доктор, камила, камилар, милиционер, додека вклучувањето на ликови како што се мечката и волкот укажува на постари изведби. Театарот несомнено е синкретичка уметност, која се изразува со човековиот глас, звук, мимика и движење. Ако обредите ги подложиме на театролошка анализа, ќе забележиме дека нивниот модел содржи сличности со драмските претстави, како што се периодичноста и играта која се одвива според зададени правила, познати за членовите на колективот.

ПОКЛАДИ

Покладните обреди се карактеристични за сите јужнословенски, балкански и, пошироко, европски подрачја, како и некои области надвор од тие рамки. Покладите се поврзани со култот на предците. Овој вид обреди секаде покажува одреден број исти елементи и карактеристики со обредните поворки поврзани со новогодишниот циклус на изведби, што ни овозможува да ги подведеме под заеднички именител, но, исто така содржи одреден број посебни варијанти што меѓусебно ги оддалечуваат. Кај нив е тешко да се определи општиот тип, а обредните обрасци се разликуваат според видот на конститутивните елементи и нивната посебна структура, степенот на изграденост, врз што особено влијание имаат формите на развиените градски и културни средини или, спротивно, степенот на зачуваноста на традиционалните изворни варијанти, како производ на локалната култура и нејзината специфична историја. Во некои од нив е забележлива тесната поврзаност со култната и магиската практика, додека во други случаи доминирале церемонијалните, забавните, сатиричните и други функции. Тие се врзани за црковниот календар и го означуваат последниот ден пред почетокот на големиот пост. Покладите пред Велигден се карактеристични затоа што во нив се појавуваат маскираните поворки, со цел да се поттикнат плодноста и обезбедувањето магиска заштита. Во етнолошката и фолклористичката литература одамна постои мислење дека маскираните поворки се по изворни и поблиски до култот, а дека миметските елементи, кои почнуваат да доминираат во нив за сметка на култната испразнетост, ја напуштаат сферата на обредното и навлегуваат во сферата на драмското, изведувачкото, забавното, односно се смета дека фолклорниот театар продолжува таму каде што престанува кул-

тот.[17] Како по правило, обредните игри не се ограничуваат на еднократното претставување кое лежи во основата на нивното дејство, туку го повторуваат неколкупати, секогаш го пренесуваат дејството на новиот учесник, за да може магијата да се прошири на секој од нив; притоа треба да се забележи дека играта има бесконечна композиција, која се темели врз кумулацијата на дејството по пат на негово приопштување кон сите играчи. Условноста на поголемиот број обредни игри – е условност на симболите во чија основа лежат различните приеми на магиските подобности. Покрај врзувањето за религиско-митските содржини низ ритуалните дејства, во фолклорниот театар наоѓаме и слики од секојдневниот живот. Овие слики се јавуваат како комични ситуации со забавен карактер и сатирични акценти. За нив е карактеристична семантиката множење. Во овие драмски изведби посебно внимание заслужува и особениот вид на повторување на обредниот карактер. Тој може да биде проследен на различни нивоа – содржински, ликовно, како и на ниво на одделните театарски примери; така, на пример, во игрите со различна содржина ние се среќаваме со такви ликови, како старец, старица, циган кои можат да се споредат со постојаноста на маските во италијанската комедија дел арте.

ЉЕЉИ

Третата група театарски елементи во фолклорот ја наоѓаме во обредите поврзани со иницијацијата, како што се: *Лазарките* (кои се среќаваат на целиот балкански простор), *Кралиците* и *Љељите*. Во Македонија, во одредени краишта, сè уште е жива традицијата на *Лазарките*. Тие, како и другите поворки од овој вид, не носат маски, нивното маскирање се врши преку облекувањето во народна носија и укажувањето на интензивната симболика на облеката во текот на празникот. Во Бугарија при лазарувањето особено внимание се посветува на возрасната разлика, која се одразува преку облеката и накитот; повозрасните *Лазарки* имаат повеќе елементи од невестинската носија на себе од оние помалите. *Кралиците,* како и *Лазарките,* пред куќите кои ги посетуваат ја изведуваат својата игра (цела или само парчиња, или бавно оро во полукруг) и пеат соодветни песни сродни со оние на коледарите, различни пред куќите во кои се наоѓа момче за женидба или девојка за мажење, или упатени и приспособени на домаќинот. Текстот на песните обично содржи пофалба за оние кои ги дарувале, или покуда за оние кои тоа не го сториле. Обично, постои и посебна песна која се пее кога ќе се сретнат две групи *Кралици*, во тие песни има поруга и закана.[18] Според сите елементи кои ги среќаваме во песните и игрите на *кралиците* и *лазарките,* можеме да кажеме дека тие го продолжуваат несловенскиот паганскиот обред, кој ја надживеал христијанизацијата. Театралноста на овие групи се огледа во повторливоста на изведбата, на точно определени песни, игри и движења. Лада Чале Фелдман сите овие форми на театралност ги елаборира преку мотивот травестијата. Нејзината работа се придружува на бројните рецентни истражувања кои се занимаваат со улогата и репрезентацијата на полот/родот во различните предметни подрачја. Во текстот за славонскиот фолклор и народниот театар, таа забележува дека исклучително женското учество и машките карактеристики на *кралиците* (машки предмети за облекување, реквизити и улоги) досега само се констатирале, но дека никогаш не се земале предвид како пертинентни фактори во толкувањето на обичаите. Таа забележува дека во споредбата на *кралиците* со *кумпаниите*, *русалиите* и *калушариите* се водело сметка само за морфолошките обележја, а фактот дека тие обичаи ги изведуваат мажи и дека спомнатите игри и опходи не покажуваат симболички врски со венчавањето не е сметан како значенско релевантен. „Контаминацијата на симболичките елементи на витешките игри и свадбената процесија, па и интерпретативно значајната инверзија на половите која ја среќаваме во карневалот, овде е во особена врска со склопувањето на бракот, бидејќи составот на *Кралиците* е од моми за мажење, а за разлика од останатите со нив споредени групи, тие ги обиколуваат главно куќите на момците и девојките стасани за брак; веројатно така може да се толкува и како иницијациска и ритуална претставувачка симболизација на митот за андрогенот, божествено совршениот спиритуален спој на машкиот и женскиот елемент што се остварува во бракот, за што сведочи перзистентноста на

17 Јанковић Љ. и Д., Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославији, Београд, 1957, и Јанковић Љ. и Д., Играње под маскама, Народно стваралаштво, 6, Београд, 1963, 407.

18 Види: Lozica Ivan, Poganska baština, Golden marketing, Zagreb, 2002,196-197.

митот за андрогенот во литературата и ритуалите во целиот свет."[19]

Бројните истражувачи свадбените обреди ги изедначуваат со фолклорниот театар; тие сметаат дека неговиот опис може да се предаде со театарски термини: пролог, епилог, чин, дејство, учесници, улоги и сл. Особено како театрална на свадбата се означува улогата на чаушот, кого некои од авторите го сметаат за режисер, затоа што ја раководи церемонијата, а други го сметаат за актер кој врз себе го привлекува вниманието на присутните за да го оддалечи вниманието од младенците. Но, независно од ваквиот став за одбележување е дека на Балканот, во рамките на свадбата, се присутни делови со драмска содржина, а кај некои народи постојат и посебни игри кои се изведуваат во текот на свадбата. Една од нив е драмската игра *Старец и баба* (во некои краишта е позната како *Старец и невеста*); во неа учествуваат двајца млади луѓе од кои едниот е преоблечен во баба, а другиот во старец, бабата в раце држи бебе, најчесто кукла или мачка, која се поттикнува на плач, со цел да биде дарувана од страна на гостите. Исто така, особено во Војводина и во Славонија, се изведуваат драми со *умрениот*; во оваа игра учествуваат повеќе момчиња, а има за цел да се поттикне плодноста. Во Србија се познати игрите: *Мечка* и *Водеица* со слична структура, број на учесници и функција во кои е содржано магиското тепање (изгонување на лошите духови). Сите овие игри имале за цел да ги забават и насмеат учесниците на свадбата, но се изведувале и со цел да се соберат пари за идните сопружници. Овој начин на забава на свадбите е секако остаток од постарото фолклорно наследство кое со текот на историскиот развој се менувало и дополнувало со нови игри и нови содржини, кои продолжувале да живеат во народните маси – било како магиски обред или како забава; несомнено, тие денес имаат само забавен карактер.

ПОКЛАДИ

За одбележување е и постоењето на фолклорни театарски претстави кои се надвор од религиско-магиските содржини. Најчесто, тоа се содржини земени од непосредниот и секојдневниот живот вообличени во драмско дејство. Тоа се комични сцени со развиен дијалог, кои не се поврзани со одредени празници и свеченост. Тоа се одредени сцени игри, со различни теми, кои се изведувале на седенките. Особено драгоцени материјали за овој вид изведби наоѓаме кај Братиќ и Делиќ;[20] тие народните игри ги делат, според содржината, на: сатирично комични, игри за шега и забава и гимнастички. Овие сцени имаат ознака на вистинско актерство, особено по тоа што се изделени од обредноста, а мотивски се насочени кон потсмевање на некои карактери или постапки, како што е судењето на крадецот во играта *Крадец*, кавгата околу овцата меѓу продавачот и купувачот во истоимената сцена. Кај овие игри е забележливо дека особено се значајни актерската умешност и дијалогот, промената на гласот и носењето маски и посебни реквизити. Во оваа група игри се забележуваат игри со кукла, како што е играта *Баба и девојка*, позната во варијанта со старец, што во некои балкански средини се игра за време на свадбите, но како особена игра со кукла е забележана играта *Вратило*: тоа е кукла на возрасен човек која актерот го обвинува за убиство. Сите овие игри имаат мотиви од народниот живот, а во нив доминираат смеата и шегата, која понекогаш поминува и во сатира и карикатура на политичките настани и личности. Во основа, тие се темелат врз импровизацијата, која особено ја поттикнува публиката на реакција и контакт; таа е во непосреден допир со изведувачите и со своите забелешки влијае врз содржината и распонот на импровизацијата; воопшто земено, изведувачот има доста слобода да импровизира. Според начинот на изведба, овие сцени се среќаваат како театар на сенки, со марионети или без нив, со дводимензионални или тродимензионални кукли и човекот како актер. Според Никита Толстој, фолклорниот театар е можно да се согледа во народните обреди тогаш кога чинот на одреден начин ја одразува стварноста и кога учесниците (актерите) не се веќе еднакви на самите себе, туку се преобразуваат, или, на што инсистира Гусев, целата претстава не е само чин туку е и естетски насочена, кога преобразбата води кон создавање на уметнички лик,

19 Čale Feldman Lada, Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretište во: Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište/Krležini dani u Osjeku, 1996(приредил: Hećimović, Branko) Osijek–Zagreb, 1997, 89.

20 Bratić, Toma A. i Delić Stjepan, Narodne igre sijela i zbora u Gornjoj Hercegovini, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, XVII, Sarajevo, 1995.

што го прави дејството сижејно и драмско. Богатирјев[21] во преправањето гледа театарско дејство кое не се случува само кај актерот, станувајќи театарски свет, туку целиот свет се преобразува според законите на театарскиот простор, а сите предмети кои влегуваат во тој простор стануваат знаци на предметите. Понекогаш се чини дека се надминуваат вообичаените категории на просторот и времето. Во фолклорниот театар сценатa секогаш е јасно поставена. Иако не постојат фиксирани сцени поставени на едно место, туку постојат постојани амбиенти како што се, на пример: пред куќа во двор, во сала – значи сценатa е подвижна и е опремена со најнужни реквизити. Костимите се сосема примерени на сценографијата со својот театарски настан и карактер. Текстот и содржината на улогата се одредени со играта и сценската рамка на самата драма, но и во својата конкретизација претставува класичен пример на усната народна импровизација. Во оваа смисла треба да се каже дека поголемиот број истражувачи фолклорниот театар го определуваат според следните елементи: акција, дејство, маскирање, преобразба и заемен однос на актерите и гледачите.

Иван Лозица,[22] во еден од поновите негови трудови, забележува дека колку подобро ги познава обредите и обичаите толку во нив забележува поголема заедничка основа. Поединостите ја прават разликата со своето богатство и разновидност, па создаваат полов, локален, регионален и национален идентитет на културните сегменти, но тие се подложни на менување, преку историски актуализации и варијации. Во сличностите тој ја препознава основата, која е постабилна од разликите и многу потрајна од нас смртниците, а која се доживува како архетипски вечен, над историски и надвременски дел од човековата совест. Со претпоставка дека можеби оттаму доаѓаат и исти обреди во различно време на годината, оттаму слични обичаи на различни страни на светот, исти мотиви во литературата и сл. Сите тие застрашувачки костими зад кои се наѕираат рогати, исцрнети глави и животински кожи на митските посетители од оној свет, може да ги нарекуваме Велесови воини, а кралиците, невестите, вилите и робинките со покриено лице ќерки на Перун или теофании на Големата мајка. Единствено треба да имаме предвид дека тоа се само истражувачки технички термини, и дека сите тие се сепак душите на нашите предци од двата пола. Нивната травестија (андрагонизам) е уште една паралела кон етичката амбиваленција на митот во течението кон целината. Во претставите од различните култури машките и женските ликови се претставуваат преку оние темпераменти кои културата ги препознава како „природно“ соодветни за полот и ликот. Токму затоа претставувањето на дистинктивните темпераменти на половите во театарската работа е најподложна на конвенција. Ова претставување е толку длабоко условено што е неможно да се прави разлика меѓу пол и темперамент. Кога изведувачот игра личност од спротивен пол, идентификацијата со специфичниот темперамент на едниот или другиот пол е напукната. Тоа е можеби мигот кога спротивностите меѓу секојдневното и несекојдневното однесување го напушта физичкиот план и досегнува друг, непрепознатлив на прв поглед. Неговото физичко и духовно присуство се открива низ пукнатината – која во претставата се прифаќа парадоксално. Идејата за соединување, помирување (на смртното и бесмртното) тешко е да се вклопи во процесите на поимното мислење на такво какво што сме навикнати денес во науката. Тие идеи се формирале во митското мислење со помош на симболите и им овозможувале на нашите предци изделување од времето, од заборавот на смртноста и учеството во создавањето на светот во новиот почеток. Лозица смета дека долговечноста на симболите со отворено значење упатува од онаа страна на неисториската и атемпоралната природа на исконското и светото, а од друга страна напуштањето на паганското обредно значење на тоа како се менува поетскиот процес во кој учествува секое ново поколение на учесници и гледачи, со варирање на изведбата, промена на хиерархијата на функции и додавање на нови значења на истите симболи во процесот на комуникација.

Сите овие промислувања кои се однесуваат на фолклорниот театар водат кон заклучокот дека во голем број фолклорни изведби можат да се најдат одредени елементи кои според својата надворешност укажуваат на нивното театролошко значење. Во овие дејства не секогаш е присутна драмската фактура содржана во видливите надворешни театролошки белези, бидејќи таа се наоѓа во нешто сосема друго, туку тие ја претставуваат онаа неоспорна потврда дека во амбиентот на усната народна литература се мислело на театар и се дејствувало театарски.

21 Во: Богатырев П.Г., Впросы теорйи народного искуства, Москва, 1971.
22 Lozica Ivan, 2003, Poganska baština, Zagreb.

Васил Тоциновски

Величеството и трагедијата на цар Самуил

Величеството и трагедијата на големите владетели ја испишуваат единствената и неминовна приказна за нив, за нивното време и животот, за победите и поразите. Тоа е поттекстот и во трагедијата во пет чина „Цар Самуил“ од бугарскиот писател Димитар Стерев.[1] Книгата е објавена на почетокот од последната деценија на 19 век, во 1891 година, и е дел од македонската тематика која почесто го преокупирала неговото творечко љубопитство. Ги одвојуваме историската трагедија „Кај Солунските карпи“ (1914), стихозбирката „Македонија“ (1890) и новата варијанта на историската трагедија во четири чина за „Самуил“ (1912). Како да не се сочувани биографски податоци за него. Во „Речникот на бугарските псевдоними“ е одбележан како „литературен деец“ и со псевдонимот Г. И. Пенков.[2]

Димитар Стерев бил извонредно плоден автор. Првите книги ги објавил во 1883 година, поемата „Човековата неправда“, повеста „Фантазија“ и расказот „Мита или излажаното девојче“. Во неговиот творечки опус како поет, раскажувач, патописец и публицист, централно место има неговото драмско творештво со дваесетина дела. Самото по себе тоа жанровски е мошне разновидно; историските трагедии „Сиромашна земја“ (1884), „Мара“ (1891), „Тамар“ (1912), трагедиите „Петар Први“ (1912), „Узурпаторот“ (1912), драмите „За робот“ (1912), „Зестра“ (1913), „Ловци“ (1913), „Споменик“ (1914), „Потајна птица“ (1914), комедиите „Една капка крв“ (1892), „Љубовта или долгот“ (1892), „Идната победничка“ (1894), „Идната сопруга“ (1894) историско-комичните сцени „Во домот“ (1912) и современите трагикомични сцени „Албум“ (1902). Ги објавил стихозбирката „Борика“ (1884), повестите „Војводата Љуба“ (1890), „Во царството на пеликаните“ (1905), расказите „За ближниот“ (1904), публицистичките трудови „Бугарскиот јазик“ (1888) и „Една реформа“ (1902).[3]

Неговата плодна писателска дејност ја збогатуваат и податоците од „Атласот на бугарската литература“. Тоа се насловите: „Неколку зборови за Рилската пустина“ (1886), тротомникот „Мисли, случки и впечатоци“ (1905), кој го имал второто издание во 1908 година и „Училишните градини и празникот на пролетта“ (1906).4) Својата книжевна дејност Стерев ја остварил во една временска дистанца од цели три децении, поточно од 1883 до 1914 година.

Трагедијата „Цар Самуил“ за нас е интересна по темата која ја обработува. Нејзината прва варијанта во пет чина од 1891 година, по една деценија била повод за ново авторско навраќање кон текстот во 1912 година, преименувана како „Самуил“ и со еден чин помалку. Секако тоа било барање на Народниот театар во Софија на чија сцена делото било изведено, а за што дознаваме од авторовиот текст кон рецензијата на театарот чиј потписник бил Пејо К. Јаворов.[5] Во дослух со темата авторот создава трагедија која се одликува со необична динамика. Дијалозите се кратки и полнозначни, има многу ликови, а во секој чин се вградуваат бројни сцени и појави, драмските конфликти, судири и недорабирања се постојани состојби.

Првиот чин го отвораат четворицата браќа Давид, Мојсеј, Арон и Самуил, синови на Шишман Први, царот на Западното бугарско царство. Првата сцена се случува во царскиот дворец во Воден. „Патриотскиот“ повод за создавањето на овој драмски текст е дециден во поставувањето на ликот на бугарски-

1 Д. Стеревъ, Царь Самуилъ, 1891, стр. 79.
2 Иван Богданов, Речник на българските псевдоними, изд. Д-р Петър Берон, София, 1989, стр. 511,
3 Български книги, изд. Народна библиотека „Кирил и Методи“, София,
4 Атлас на българската литература 1878-1914, изд. Жанет - 45, Пловдив, 2003, стр. 60, 249, 266, 300.
5 Ми-анова енциклопедија општа и македонска, редактор Јован Павловски, том 1, изд. МИ-АН, Скопје, 2006, стр. 152; том 4, стр. 1669-1471.

от цар, наспрема историската вистина дека тие четворицата од ерменско потекло се синови на комесот Никола и на Рипсимија. Браќата разговараат за Новото царство, како нов дом, според Арон, во кое треба да се востанови ред и закон за сите и да се прошират неговите граници. Авторот има интересна тенденција низ нивните братски и воедно машки разговори да ги открие и посебностите во карактерот. Секој има своја сопствената филозофија за човекот, животот и светот, а тоа ќе рече и посебни барања во еднаш и кратко дадениот човечки живот. Самуил е горд на своите навики да го живее полнозначно својот живот, со кои ги барал само убавите девојки и со нив го убивал времето, радосно забележува Арон. Секој од нив притоа, ги има и сопствените амбиции.

Разговараат и за болеста на таткото, а со тоа и за потребата дека еден од нив ќе треба да го наследи престолот. Како најстар сметаат оти тоа би бил Давид. Доаѓа болниот цар придружуван од Арон. Тој им се радува на синовите што се заедно, здрави и среќни, и кога полека си заминува од животот бил среќен што е со нив и што е нивен татко. Избројани се миговите на животот, а на смртта не може да и се нареди да чека. Мудриот владетел до нив ги упатува своите последни желби и совети. Им остава царство кое било поголемо од источното, но никогаш не сакал да ја пролева братската крв за да ги направи своите синови императори на една голема држава која би изглегувала на три морија. Ги советува да не се лакомат по богатства и по туѓи земји, да не предизвикуваат човечки трагедии и несреќи, но мудро и со добро да ја бранат и да ги рашируваат границите на царството. Негова последна желба била и го задолжува Мојсеј, додека Византија е зафатена во Мала Азија, да го освои и да го види во Серес. Низ обраќањата кон синовите царот како да ги дополнува и дообјаснува нивните карактери. И завршува со советот да запомнат оти недоразбирањата и кавгите се мајка на несреќите.

ЦАР САМУИЛ. ПОРТРЕТ

Втората сцена се случува крај морскиот брег во Цариград. Императорот Василиј и Теофилакт се упатени во освојување на нови народи и земји. Тој не слуша и не прима никакви совети. Ја истерува и просјачката, појава четврта, која два дена гладувала, а тој смета оти е посиромав и од неа зашто нема една балканска империја. Себичниот и алчен император, самобендисан и жесток човек како да е метафора на еден народ чија најголема доблест е нивната самољубов. Во третата сцена, четврта појава, од синовите дознаваме дека пред два дена починал царот Шишман Први. Смртта на таткото одеднаш ги разгорува желбите на младичите кој од нив би станал цар и би ги поседувал најголемата сила и моќ. Во драмското дејствие писателот внесува нови состојби и ликови и со нив продира пошироко и подлабоко во историската трагедија.

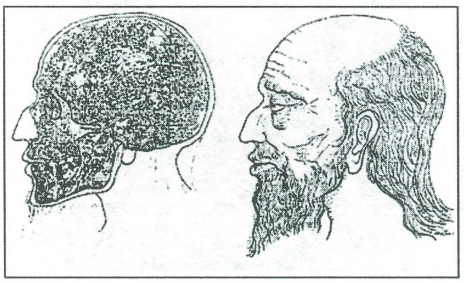
Говорењето на осумдесетгодишниот старец кој е изненадување, но и мудра опомена и порака, е поезија. Неговиот благослов кон Давид, Арон и Самуил е испеан во песна од три катрени. Во следната појава доаѓаат трите наречници и ги одредуваат судбините на момчињата. Кога ќе се пробудат секој од нив е изненаден од цвеќињата оставени под нивните глави, но и вознемирен од претскажувањата. Пораката од Првата Наречница до Самуил е јасна. „Иднината ти се смее. Ќе бидеш херој и ќе умреш страдалник“. Им се радува на прекрасните рози, гласноговори оти духот му и силен и весел, сакал да биде страдалник, мускулите му биле млади и јаки. Со песна, дадени се два катрени, одново доаѓа старецот. Ги барал своите години, зашто останал само со горчливите спомени. Можел ли со нешто да му помогне, го прашал Самуил. Му се заблагодарува и како да ја дополнува претскажаната судбина на идниот владетел. А таа е во неговиот карактер. Неговото благо срце вредело повеќе од било каква милостина, а бил и најчестит од другите. „Претскажувањето, кое ја води твојата судбина, те одбрало да бидеш голем“.

Во десеттата појава лутиот Арон го убива старецот. „Потомците ги убиваат своите претци. Мојата крв ќе те проследува и нема да видиш бел ден“, прокоба се последните зборови. Всушност бил убиен кнезот Борис, син на Симеон и брат на Петар. Убиството и без да биде приметен слушајќи ги аспирациите на Арон за престолот, Самуил им наредува на своите војници да го убијат злосторникот. Историјата кажува дека нешто подоцна од другите два брата, Арон, поради тоа што бил приврзаник на Ромеите или затоа што се стремел за себе да ја награби власта, заедно со семејството бил убиен од брат му Самуил. Во драмскиот текст писателот ја користи втората варијанта. Историската фактографија е почитувана и во смртта на најстариот Давид кој бил убиен

меѓу Преспа и Костур додека го опседнувал Серез, а Мојсеј загинал, погоден со камен од ѕидините.

Императорот Василиј чекори напред и освојува нови територии. Во четвртата сцена, тринаесетта појава, тој му се обраќа на Теофилакт оти буната во Мала Азија е смирена. Сега неговиот поглед бил свртен кон запад. Таму требало да биде покорено варварското царство. Оние кои и не знаеле да создаваат држави. Закон на светот се тој и неговата војска, петнаесетта појава. Неговата самоувереност ја потврдува доаѓањето на Гласникот кој соопштува оти умрел Шишман, загинале Арон и Мојсеј, а Давид му го отстапил престолот на Самуил. Бугарија се растура и крај, ликува Василиј и наредува утре да тргнат право кон Средец.

Вториот чин се случува во околината на Преспа. Разговараат самуиловите војводи Драгомуж и Фружина. Треба да се освои градот, тој им задавал само маки, но ќе се искачеле по ѕидините и додека грчките војски и не претпоставувале, ќе биле пред нивните носови. Во ноќна обиколка ги посетува Самуил. Спиела неговата уморна војска, се одмарала за утрешниот ден. Не го прифатил предлогот од своите војводи додека спиеле и градот и војската да нападнат и лесно да го освојат градот. Требало да се биде итар, но и храбар, вели Самуил. Војната е војна и се залага во неа да војуваат смело и чесно. А Преспа е тврдина и таа му е потребна.



ЛИКОТ НА ЦАРОТ САМУИЛ, РЕКОНСТРУИРАН СПОРЕД НЕГОВИОТ ЧЕРЕП (ОД САРКОФАГ „Г") ЦРКВА СВ. АХИЛ, МАЛА ПРЕСПА

Војската влегува и го освојува градот. Грчките војски бегаат, но има и многу заробени. Драгомуж е восхитен од храброста на својот цар во неговата прва битка. Никој и не можел да ги претпостави неговата смелост и решителност. За сите заробеници наредува помилување и во Воден да им биде однесено се што им било потребно. Хуманоста на царското срце доминира над настаните, нив ги освојува и со својата љубов. Меѓу заробениците е и една девојка. Ја повикува да дојде до него, именувајќи ја како гулаб попаднат меѓу соколите. Преплашена таа соопштува оти нејзиниот брат загинал во борбите, останала сама и бара да ја пушти да си оди дома. Остави еден цар убаво да се изнагледа на еден друг цар на убавината, одговара Самуил.

Девојката Марија го освојува неговото срце. Им наредува на своите војводи да ја објават нивната свадба. Митското што во првиот чин го објавија наречниците и сите нешта се обистинија, сега низ зборовите на Самуил добиваат возвратна митска димензија. „Често пати најубавото и најмиризливо цвеќе е потиснато од трње и боцки. Небото ми го дава тоа, што јас не го побарав". За Самуиловиот род се знае дека тој со својата жена Агата, ќерка на Јоан Хрисилиј, протевон на Драч, имале еден син и четири ќерки, како и вонбрачен син. Низ мудроста како димензија на владеењето, и отвореноста како етичка норма, на свадбата војводата Драгашан гласно говори оти е грев војник да пие вода. Зашто „водата треба да служи за миение, виното за пиение, а жените за либение".

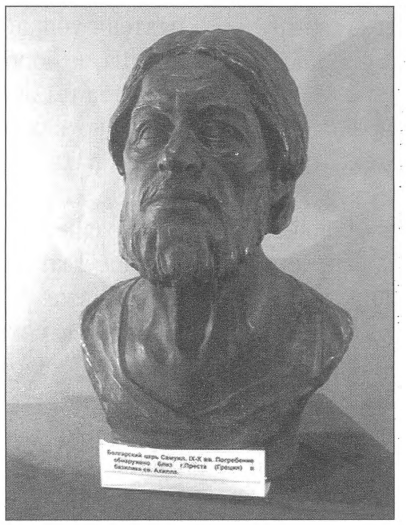
Самуил за своите постапки и одлуки постојано се советува со неговите војводи. Што треба да се направи со неговиот непријател кој како да си поставил задача да војува само со нив, да ги уништи, или да ги покори. Подготвувајќи се за нови походи, Драгшан како постар и помудар, го остава со царското семејство во Охрид. Првата престолнина на Самуил била Преспа, а потоа ја пренел во Охрид. Од дијалогот дознаваме дека тој има ќерка, а кога ќе се вратат, можеби ќе го пречекаат „со уште некое мало царче". Војводите Николица со десет илјади јунаци ќе удрел долу на југ кон Солун, а Кракрас ќе заминел за Перник. Со него ќе биле Илијца, Фружине и Драгомуж.

Паралелно се следи и походот на Василиј кој рано утредента смета да биде во Софија. Неговите информации зборуваат оти градот е без војски, а „бугарскиот цар" своите сили ги насочил на запад. Неговиот војсководец Никифор Вест бара војската да се одмори, зашто една недела патуваат без починка. За борба е потребна одморена и бодра војска. Наспрема стратегијата на Самуил да се советува и да прифаќа совети, Василиј ја следи само својата мисла и сите други зборови ги имал заборавено. На патот сретнуваат еден трговец кој одел по селата и прекупувал храна. Прашал дали пред нив можеби минала бугарската војска или некаде ја имало! Ниту дошла некаква војска, ниту пак слушнал за војска, одговорил човекот. Потоа наредил да биде убиен, појава осма.

Во патувањето и разговорот со војводата Фружина, царот постојано и гласно ги преиспитува своите одлуки, се интересира за состојбите и расположенијата во неговата војска, бара мислења и совети. Еден од неговите курири стигнува на коњ во галоп и соопштува дека Византијците до вечер ќе минат низ клисурата. Самуил прави распоред на војската од двете страни, наредува притоа да владее апсолутен ред и мир, како ништо да нема и ништо не се случува, и кога ќе бидат во

срцето на клисурата лично тој со рог ќе го дал знакот за напад. Следната, појава седумнаесета, одново го открива конфликтот меѓу Василиј и Вест. Неговиот војсководец бара барем еднаш да ги послуша нивните совети. Не само што војската била преморена, туку денот е светол, а ноќта е темна. Само малите деца се плашеле од ноќта, мудрува императорот, и го слуша само сопствениот глас. Во истиот миг трите рога ја најавуваат битката. Победата е на страната на Самуил, а опкружен од неговата гарда Василиј успева да се извлече од обрачот.

Самуил прави нов распоред. Тој со дел од војските заминува по правиот пат за Баткун, а другиот дел од војските ќе го следи од исток до Пловдив и ако судбината сака ќе ја ослободи земјата „од една мора, од една чума, од еден немилосрден и итар непријател". Тоа секако е еден можен крај на вториот чин, но во истовреме и семожни нешта во наредните чинови. Третиот чин се случува во царскиот дворец во Охрид. Најстарата ќерка на Самуил, Катерина, историската Мирослава, е заљубена во заробеникот Ашот, според историските податоци тоа е византискиот полководец Ашот Таронит. Таа ќе бара од својот татко да го благослови нивниот брак, додека Ашот не верува дека тој би ја дал својата сакана ќерка за еден обичен роб. Во себе тој има други планови. За него тоа е изнудена љубов, дури царот и да му ја даде својата ќерка тој не е слепец за да не му возврати, уште повеќе, што императорот Василиј му ветил кнежество.



ЦАР САМУИЛ, РЕКОНСТРУКЦИЈА

На молбата од својата ќерка големодушниот Самуил се согласува и порачува оти се слуша срцето. Сиромашен или богат, кнез или просјак, избраникот треба да биде чесен, добар и умен. Хуманата словенска душа уште еднаш ги прокламира високите етички норми кои ја составуваат вредноста на човекот и на животот. Вчудовиден од изборот на ќерката, која го потсетува на неговиот брак со робинката Марија, ги благословува со љубов за љубов, со срце за срце. По една недела од свадбата тие би заминале во Драч, каде зетот би бил управник и војвода. Самуил како свој син го прифаќа и Роман, синот на Цар Петар, кој побегнал од Цариград и право дошол кај него, четврта појава. Следната сцена не пренесува на островот во Преспа, каде господарува Иван Владислав, синот на Арон. Неговата душа е исполнета со мислата за одмазда, дури да бил и брат на Христа, крвта на таткото го повикувала на одмазда, глава за глава.

Третата сцена го најавува распаѓањето на Самуиловото царство. Изгубена е битката кај реката Сперхија. Во земјата е отворен фронт на две страни; едната се постојаните напади на Византијците, а другата се домашните благородници кои не го признавале Самуил за свој цар. На фронтот, седма појава, заедно се царот со синот Гаврил и војводите пред кој е надојдената река која беснеела како лава од некој вулкан. Илијица им наредува на двајцата војници будно да ја чуваат десетилјадната војска, кој ѓавол сега би ја преминал разбеснетата река, а утре ги чекала тешка битка. Во темнината во која не се гледал прст пред око, на другата страна размислуваат и дејствуваат поинаку. Претходница од двајца византиски војници бесшумно приоѓа, ја уништува стражата и на војската на чие чело бил Никифор Вест и овозможува слободно упаѓање во редовите на Самуиловата војска. Напаѓајте во темнината и безмилосно колете, наредува. Последните три појави ја прикажуваат битката, страшниот пораз и наредбата на Вест оти ниту еден заробеник не треба да го види изгревот на утрешното сонце. Тоа била заповед на императорот.

Битките ја исполнуваат содржината и на четвртиот чин. Првата сцена со четири појави, е драмата во тврдината во Перник, која ја брани војводата Кракрас. Долго се во опсада, никако да ја освојат, па императорот одново смислува нова итроштина како да ја освои несовладливата тврдина. Неговиот гласник доаѓа кај Кракрас, отворено ја искажува потребата на Васил Втори, кој го почитувал повеќе и од неговиот цар, го сакал како брат и би бил еден од неговите најголеми љубимци. Би имал сè што ќе посакал. Неговото предавање на тврдината би спасило илјадници човечки животи, толкупати повеќе ќе бидат среќни многу мајки и жени, каменестата земја нема да била натопена во крв, а само тврдината би била во нивни раце. Византиските лукавства и лицемерија, злоба и омраза добро им биле познати на сите. Затоа Кракрас порачува самиот император да дојде и да ја посети тврдината. Од другата страна, во непријателскиот табор, го следиме разговорот меѓу Василиј и Теофилакт. На забелешката дека некои од големците во Цариград не биле задоволни од него, императорот луто нагласува оти тие само изигруваат владетели, додека тој го освојува целиот Балкан и ги зголемува границите на империјата. Ќе им возврател мило за драго на тие гаврани кои само гракале и ја раскинувале кучешката мрша.

За Василиј Втори како да немало невозможни нешта. И во војната тоа што не можел да го постигне со сила, уште полесно го остварувал со итроштина и лукавост. Тројцата Самуилови роднини, Ашот, Роман и Владислав ќе му помогнеле најмногу во остварување на неговите завојувачки цели. Секој збор кој се противречел на неговата мисла, му ја труел крвта. Имало само еден крај, јаже и кол. „Нека се плашат и рожбите во мајчинските утроби од мојата одмазда". Така и се случува. Стигнува гласникот од Драч, и му соопштува оти Ашот бескрајно го почитувал и бил подготвен да му ја предаде тврдината. Лисицата ацика не станува, задоволно се смешка Василиј. Но, пораката од Кракрас страшно го разбеснила. Простиот војник пречекан со лажна љубезност и љубов, кажува колку војска имало во тврдината и местата од кои во неа можело лесно и безбедно да се влезе. Таму каде што силата е парализирана, мисли во себе, итроштината станува сила. Само таа и го управувала светот.

Осмата сцена која се случува на Беласица, и ја следиме низ разговорот на Самуил со неговиот син Гаврил, открива еден друг владетел и војсководач. „Војната ги има своите жестокости, и тие се неизбежни, но да ја употребиш свирепоста таму каде што те пресретнуваат со мир и послушност, е повеќе од тоа да бидеш sвер и крвопиец". Како млад наречниците му претскажле оти ќе умрел како страдалник, и ете сега тој бил половина страдалник. Издржливоста и непокорноста, на што му забележува синот, ги има, но сега тој станал еден величествен даб кој и се насмевнува на идната бура. Самоил бил единствен владетел на цела Бугарија, не само на територијата со која владеел - Македонија, туку и на онаа територија, која порано и припаѓала на Бугарија. Мудар, честит и храбар, дури и византиските хроничари го истакнувале како генијален војсководец. Во последните години на 10 век, папата Гргур Пети го благословил за цар, а Охридската епископија ја подигнал на ниво на патријаршија.

Настапуваат пресудните мигови. Во подножјето на Беласица, Самуил со својата војска го очекува нападот на непријателот. Не го лаже претчувството оти византијската војска била предводена од Теофилакт. Во осмата појава, неговиот монолог открива оти Византијците ја обиколиле планината од сите страни. Никифор Ксифиј, исто така историска личност, по бугарската војска ќе удрел од зад грб. Неговата војска имала триесет илјади луѓе, речиси толкава била и неговата војска. Еден Мизиец се паѓал на тројца Ромеи. Во нивниот обрач ниту пиле не можело да прелета.

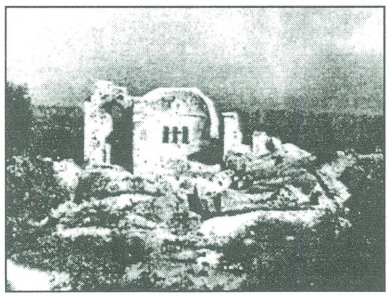
Се случува решавачката битка кај Беласица меѓу војските на цар Самуил и на византискиот импреатор Василиј Втори. Царот е ранет, но бара од синот Гаврил веднаш да појде во Острово кај Иван Владислав, да ја земе неговата војска, како и од околните градови и од мегленскиот крај, а тие одново во Прилеп ќе ги соберат војските и така заеднички да се спротивстават на непријателот. Петиот чин се случува на повеќе простори и сите петнаесет појави претставуваат посебни драми. Гласникот му соопштува на својот господар Иван Владислав оти на Островот стигнале Гаврил и Илијца. Изненаден од неочекуваната посета, жртвите сами му дошле в раце и лесно можел да ја оствари одмаздата. Војводата го предупредува Гаврил да се причуваат од неговиот братучед, кој не е поинаков од неговиот татко Арон. Упатената стрела кон нив не ја погодила целта. По долго чекање кон нив брзал Владислав.

Гаврил му кажува за разбивањето кај Беласица и потребата да се собере војската за нова битка. Лицемерот ветува поддршка, а во себе мисли ако една стрела не ја решила задачата, тогаш тројца поткупени луѓе успешно ќе ја извршат одмаздата. Во петата појава, тројцата платени убијци скриени во дрвјата ги чекаат Гаврил и Илијца, во борбата еден е убиен, а првиот од нив кажува дека тоа им било задача од кнезот. Доаѓа и кнезот кој отворено кажува оти кога ќе му се даде прилика, од негова рака ќе му ги убие жената и децата, а одмаздата ќе биде извршена. Во третата сцена, која се случува во предградието на Прилеп, разговараат Марија и синот Гаврил. Татко ти, вели таа, дури ни за Беласица ништо не ми кажа. Кажувајќи и за одмаздата на Владислав, царицата со жалење заклучува оти не ја заслужувал нивната милост, нејзините солзи и молбите на братучедот, кој го спасиле да не биде убиен од Самуил. Доаѓа и тој, девета појава, но одмаздата не ја прифаќа како возвратна мерка, животот сам ќе му се осветел на Владислав, а со болка констатира оти од Сперхија нештата им тргнале назад.

Создавањето на Самуиловото царство и неговото уредување, впечатливо го илустрира војводата Драгаш, десета појава, кога доаѓа кај царот и соопштува што се успеал да сработи. Ги извршил сите негови наредби; блатата ги пресушил, биле ископани каналите, улиците се средиле, како и пристаништето крај езерото. Било изградено едно поголемо училиште, се собрале старите ракописи и се средиле сите државни книги. Кога видел оти во државната каса имало доста злато, многу биле намалени и даноците. Ги собрал и мајсторите од Елада чие искуството било драгоцено во изработката на скулптурите. А добро ги плаќал, по петстотини перпери за една скулптура. Фактот дека Самуиловата држава била призната од противничката римска црква и била создадена врз нова државно-правна основа, со нова царска династија, нови престолнини, и посебно со ново јадро, Македонија и Македонски Словени како основачки, конститутивен елемент во новото царство, го елиминираат тврдењето дека, наводно, царството на Самуил е

само продолжение на Првото бугарско царство, уништено од Византија непосредно пред комитопулите да се појават на историската сцена.

По битката кај Беласица царството на Самуил почнало да се распаѓа. Телеграфски тоа распаѓање го следиме во единаесеттата, дванаесеттата и тринаесеттата појава. Драч го предале кнезот Ашот и Катерина, војводата Несторица бил поразен кај Солун, Кракрас по три месеци опстојување без да добие помош го изгубил Перник. Од таа битка Самуил бил спасен од синот Гаврил, кој бестрашно ги одбивал напаѓачите, го качил на коњ и го однел во тврдината Прилеп. Тука е неговиот крај и крајот на трагедијата „Цар Самуил". Кога ја здогледал својата војска, бескрајно се израдувал. „Каков страшливец сум станал! Ете ги моите соколи, самите ме најдоа во Прилеп". На прашањето колку илјади души се, војникот му одговара оти тие се петнаесет илјади несреќни и казнети војници. Тоа е голема војска, се исчудува, тоа е непобедива војска. Ние ги изгубивме очите, цару, му соопштува војникот. Скокнува избезумен. „ Кој сте вие? Од каде сте? Како? Зарем сите сте без очи? Тие две светли ѕвездички, два брилијанти, кои се исполнуваат со солзи како бисери, ги нема на вас? Пекол и ѓаволи! Моите деца, моите другари и пријатели станале злочести Омировци!? О, пукни, срце! Пукни и пролеј ја својата крв веднаш за секогаш!"



ОСТАТОЦИ ОД ЦРКВАТА „СВ. АХИЛ" ВО МАЛА ПРЕСПА, КАДЕ ШТО Е ГРОБОТ НА САМУИЛ

Историската вистина како една исклучителна и неповторлива трагедија ја кажува Едниот војник. „Ние цару, бевме со тебе, кај Беласица. Станавме заробеници. Василиј нареди да ни ги извадат очите. На сто души сме по еден едноок". О, мој слепи чеда, крикнува Самуил и ја посакува сопствената смрт. „Од овој миг јас гледам и ништо не гледам, слушам и ништо не слушам". Писателот и во смртта на несреќниот цар се придржувал кон историските податоци. „Кога би можел да ги откупам вашите очи, јас своите би ги дал за вас". Му се слошило и паднал наземи. Гаврил му нуди вода и за кратко успеал да го освести. „Вода, вода, донесете ми, зашто во мене повеќе не остана крв. Ја се чувствувам слеп. Слепотијата на моите соколи ми ги пронижа очите". Се простува од сите, нека го заборават дури и неговиот единствен грд збор, моли Господ да ги вразуми непријателите и да го прими неговиот грешен дух. Смртта на Самуил била само навестување на скорешното умирање и на неговото царство.

На крајот од текстот авторот ги оставил податоците оти творбата ја пишувал во текот на 1890 и 1891 година. Не дојдовме до потоци дали имал и сценска изведба. Популарноста на темата се потврдува и со неговото второ издание во 1912 година. Македонската тематика е една од најприсутните во бугарската литература, а посебно во драматургијата. Предноста за нејзино влијание не само како пишан збор, како книга, туку и како сценска изведба овозможувала нејзино стретешко општествено влијание. Тоа посебно ќе се остварува во годините меѓу двете светски војни. Еден од тие автори е и помалку познатиот Димитар Стерев со неговото обемно и разнородно книжевно и публицистичко дело.

Темата на Самуиловото царство (997–1018) сама по себе претставува извонреден предизвик не само за книжевен обид, туку уште повеќе и стратешки интерес на туѓите интереси и пропаганди кон Македонија. Писателот во создавањето на својата трагедија „Цар Самуил" подоста се држи до историските податоци, посебно до ликовите, случките и настаните, но вистината за нив ги содржи во себе интересите, целите и задачите на еден од македонските соседи чиј единствен интерес бил македонскиот народ и македонската земја да бидат прифатени и вреднувани како нивни составен и неразделен дел. Секогаш понастрана од трагедиите на Македонија, но затоа пак постојано и гласно оплакувајќи ги, бугарската политика долгорочно и смислено ги прикажувала како свој народ и како своја земја. Како императорот Василиј Втори, така и таа во сопствената систематичност ги практикувала мудрите решенија во кои кога силата не можела да ги решава поставените прашања и проблеми, се востановувала итроштината, лагата и измамата кои и го раководат светот.

Трагедијата во пет чина „Цар Самуил" од Димитар Стерев е секако еден интересен книжевно-историски факт. Епското кое се возвишува до митското значење на пресоздавањето на историјата, резултира во еден драмски спектакл чие време писателот децидно го одбележува со опстојувањето на Самуиловото царство и местата на случувањата: Охрид, Прилеп, Беласица и др., во Западното царство. Зафатот на Стерев, настрана од неговата естетска вредност, е вредна поука оти историјата е непресушен инспиративен извор за книжевноста која уверливо ги остварува не само уметничките, туку и пошироко одредените општествени интереси. Македонската литература воопшто, како да не го знае ваквото правило, или пак се прави дека го заборавила начелото на почит кон современоста како нераскинлива врска со минатото и со иднината. Како традиција и континуитет на сопствениот национален непокор.

Тамара Арсовска

Полувековниот книжевен опстој на Томе Арсовски најреспективно вреднуван во нашата театарска и литературна критика

Во својата книга „Магијата на зборот“ поетот и критичар Раде Силјан, осврнувајќи се на творечкиот профил на Томе Арсовски, меѓу другото, истакнува: „Во општиот и забрзан тек на целокупната македонска култура, веднаш по Ослободувањето, на литературната сцена стапува и ТОМЕ АРСОВСКИ, пројавувајќи се со повеќе литературни жанрови. Заедно со Коле Чашуле, тој, всушност, ќе биде и главниот раздвижувач во шеесеттите години на планот на драмата. Во тоа време своите амбиции во поезијата и критиката ги пренасочи кон посложените форми и ќе понуди резултати достојни за почит. Томе Арсовски е добитник на наградите: „11 Октомври“, „Кочо Рацин“; „13 Ноември“ (за животно дело), „Феникс“ (за животно дело), „Ванчо Николески“ на ДПМ (за најдобра книга за деца и млади во 2001 г. - „Пролет зад мојот прозорец“), „Златно перо“ (за превод), „Војдан Чернодрински“ (за животно дело), „Климент Охридски“ (за животно дело), награда на Културно-просветна заедница на Македонија, на Авторско-правната агенција на Македонија и др.

Изнаоѓајќи средишна точка меѓу сопствената литературна подготовка и сопственото животно искуство Арсовски настапи како зрел автор, внесувајќи во творечкиот простор од овој домен мноштво иновантни моменти. За него драмата е сериозен **ангажман за творечко преточување на филозофијата на постоењето и за моралниот чин на живеењето**. Арсовски особено внимание им посветува на современите теми, па нагласено место му дава на судирот на поединецот со средината, а честопати се жигосуваат и недоследностите на општеството.

Во делата на Арсовски (како што забележува проф. Нада Момировска) се присутни оттуѓеноста и комплексот на вината. Неговите херои постојано се во судир со средината во која живеат, а не ретко и со самите себеси, останувајќи во витлите на неможното, на апсурдното. Писателот минуциозно ги исенчува нивните најкарактеристични белези, доловува автентична атмосфера, го изострува судирот меѓу единката и колективот.

Читајќи ги **драмите** на Арсовски добиваме впечаток дека тие претставуваат една неразделна целина и како такви се мошне препознатливи. Јазикот на неговите дела е ослободен од фолклорните примеси, а дијалогот е ненаметлив, едноставен и осенчен со ефектни поетски изрази“ – заклучува Раде Силјан.

- *Да тргнеме од вообичаените основни биографски податоци, што секако ја имаат својата улога во сложениот сплет на околностите при формирањето на една личност.*

Роден сум во 1928 г. во Косовска Митровица, каде што татко ми беше на служба во Поштата. Основно училиште завршив во Пеќ, а од 1941 г. семејството е во Кавадарци, родниот град на родителите. Тука завршувам гимназија. Студирам една година во Русија (Свердловск) геологија, па продолжувам во Белград на Рударско-геолошкиот факултет, од каде што сите што студиравме во Русија, поради фамозната Информбировска резолуција, без вина виновни нè испраќаат на Голи Оток, на превоспитување. По еднаиполгодишна ужасна тортура, се враќам во Македонија и во Скопје студирам и дипломирам на тогашниот Филозофски факултет (Славистика). Уште во текот на студиите се вработувам (немав стипендија!): две сезони 1953/54 г. сум хорист во Операта на Македонскиот народен театар, потоа новинар во Културната рубрика на „Нова Македонија“, а од 1957 г. до пензионирањето (по силата на

тогашниот закон со наполнети 60 г. возраст), работам како уредник на Драмската програма на Радиотелевизија Скопје (од 1957 до 1963 во Радиото, потоа со формирањето на Телевизија уредник на ТВ-драмската програма и од 1970 г. пак во Радиодрамската редакција, како нејзин уредник).

- *Во литературата Томе Арсовски се јавува со поезија - стихозбирката „Грст смеа" во 1958 г. и истата година Прилепскиот театар ја постави на сцена неговата прва драма „Александра". Оттогаш главно се посветува на драмската литература (вклучувајќи и поголем број радио и телевизиски драми и драмски серии), а последниве две-три децении најмногу е присутен со романескно и расказно творештво и за возрасни и за деца и млади.*

  Каде се првичните поттици за посветеноста на драмата?

Моментот што решава обично е резултат на долг процес, резултанта на повеќе сили. Бев ученик некаде во тогашниот седми или осми клас гимназија во Кавадарци, кога Дирекцијата беше распишала конкурс за драмски текст. Не се сеќавам колку ракописи пристигнаа, но јас ја добив првата награда. Не си спомнувам ни за насловот на моето прво драмско дело (мислам дека се викаше „**Војводата**"), темата беше од нашата историја и главната личност (војводата Гоце Делчев) со успех ја играше Димче Гечевски, кој подоцна стана снимател на Белградската телевизија. Во кавадаречката гимназија имавме добра драмска секција, го игравме и Гоголевиот „Ревизор"...

За време на студиите почнав да објавувам првин детски песни, на страниците од „Нова Македонија" (од која израсна потоа додатокот за деца „Колибри"), а во списанијата „Млада литература", „Современост" и „Разгледи" ги објавував првите раскази, песни за возрасни, драмски и критички текстови.

Кои околности беа значајни за творечките определби во тие години? Во 1953 г., како хорист во Скопската опера, во долгите попладнија во Библиотеката на Театарот читав доста драмски текстови. Некаде во тоа време (1953-54) поттикнат и од мошне активниот студентски Клуб на млади писатели (од кој се роди списанието „Млада литература") – ја почнав драмата „**Александра**" и таа претрпе неколку верзии. Дојде и заминувањето на отслужување на воениот рок, па во Армијата, по сила на околностите, поминав неколку месеци во едно мало словенечко село, во состав на стражарската единица на воен магацин. Долгите ноќи ги скусував со читање и учење словенечки јазик, а сè почесто и со работа на „Александра", чиј текст, за среќа, го носев со мене. Се навраќав на него, го шлифував, менував сцени или зборови, понекаде само редот на зборовите за репликата да звучи поприродно, посилно. Значи „Александра" ја работев полни пет години. Тука

некаде, во тие долги зимски ноќи е еден од пресудните моменти на моето професионално определување. Морам да истакнам дека **драмата е превосходно литерарен труд:** треба в глава да се држат конците на цела една оркестарска партитура од осумдесет или сто страници дијалог, а инспирацијата не помага во решавањето на некои сценски или психолошки ситуации. За разлика од поезијата, каде што во миг на среќно блеснување на мислата или чувството може да се роди песната, - во овој литературен род е потребно повеќе обмислување, проценка, интелектуален напор, временски интервал. Затоа драмскиот автор се реализира бавно, а работи постојано, од раѓањето на идејата до премиерната претстава (дури и за време на подготовките на претставата, ако ја доживее!), во секое слободно време...

Да го спомнам и тоа дека моите песни беа мошне развиени, со фабула, со дијалог, некако „драмски", во нив ми стана тесно и свесно си поставив задача да ѝ се посветам на драмата, која ме привлекуваше и со својата непосредност и живото пулсирање.

Врз „Александра" свесно се вежбав, учев со неа. Меѓутоа, по неколку кратки драмски текстови што ги објавив по „Александра" („Кикот крај реката", „Градина на

ТОМЕ АРСОВСКИ СО БЛАГОЈ АНДРЕЕВ И АЛЕКО ПРОТОГЕРОВ ВО ШТИП, ПРЕД ДОМОТ НА КУЛТУРАТА

малите богови", „Шума што се смее", „Празник на птиците", „Цвет и огин"), во 1961 г. мојата најпозната драма „Парадоксот на Диоген" ја напишав за неполни два месеци! Ја носев долго во себе, ја знаев речиси напамет, а потоа дојдов на идеја да ја ставам во нејзиниот природен амбиент, во судница и ми беше потребно само да прелистам извесна стручна правничка литература и да ја напишам.

Сакам да пишувам во дијалошка форма. Драмата на радио, телевизија или во театар - тоа е нешто живо, тоа се случува, тука не си пасивен набљудувач кој само го гледа настанот и го опишува, туку си директен учесник и творец.

А кога драмата се одвива на сцената пред публика, особено е важна онаа напната тишина, кога публиката со запрен здив слуша и следи – тоа е поголема награда и за авторот, и за артистот и за режисерот, отколку аплаузот! **Аплаузот е јавен говор,** гласен говор на публиката, а говорот може да биде искрен, конвенционален, може да биде и подбив, ироничен. Меѓутоа, тишината во салонот, кога ја слушате душата на маѓепсаната публика - тука нема измама, тоа е вистината, искреноста во чист вид, - тоа не може да се научи, тоа се изнедрува најспонтано...

- *Кога сме кај контактот помеѓу авторот и публиката во театарскиот салон, каков е кај нас контактот помеѓу авторот и театарот установа?*

Има една парадоксална ситуација: драмската литература во Македонија се појави и се наложи пред поезијата и пред раскажувачката проза и пред романот. Ако го изземеме Јордан Џинот, кој пишуваше поучни и литургиски драмски текстови, мораме да ги спомнеме Војдан Черноодрински, потоа В. Иљоски, А. Панов, Р. Крле и цела една низа имиња од поновото време. Сите тие се реализираа во драмска форма, која апсолутно доминираше над другите видови творештво во поранешните децении. Во поновото време имаме парадоксално **мал број автори на драмски текстови** во споредба со романсиерите, раскажувачите, поетите, кои веќе излегоа и во светот со своите дела...

Иако творечкиот контакт меѓу домашниот автор и домашниот театар, очигледно, е во интерес на обете страни, сепак, повеќе се играат проверени странски дела. Се разбира, апсурдно е да се игра по секоја цена драма чиј единствен квалификатив е дека е од домашен автор. Од друга страна, практиката покажа дека домашната драма привлекува најмногу публика. Но, говорејќи за **творечкиот контакт театар-писател** не мислам само на судбината на некој текст или автор, туку на општата клима во која ќе се буди и развива интересот за нови автори, нови творци од кои театарот има потреба, ако не сака да падне во евентуална анемија. Нема национален театар без национален автор – е често повторуван факт: Чехов не ќе беше она што е без блиската соработка со МХАТ, како што ни МХАТ не ќе беше она што стана без неговата врска со Чехов. Или, замислете го францускиот театар без Молиер, или англискиот без Шекспир...

За жал, има и објективни и субјективни обусловености што доведоа до тоа да ги снема драматуршките одделенија во нашите театри. Доколку некаде и постои местото драматург – тоа се исклучително ретки случаи, и тоа е пополнето со режисер! Веќе подолг број години **трае владеењето на режисерот** – тој најчесто го прави и го реализира репертоарот. Така, на писателот му советуваат: најди си режисер, па дојди да разговараме! Се разбира, јас овде го упростувам прашањето, но позицијата на драмскиот писател, сепак, не е ни малку охрабрувачка. Во Македонија за ваквата ситуација има, додуша, и објективни услови: имаме малку професионални театри, а **голем број академски образовани режисери**, што постојано ги опседнуваат театрите, барајќи шанса за себе.

- *Театралогот Александар Алексиев констатира дека со „Александра" (која е изведена во 1958 г., само една година по „Вејка на ветрот" од Коле Чашуле) започна ослободувањето на нашата литература од шаблоните на таканаречениот соц-реализам. Дали со таа авторска заложба е пишувана „Александра"?*

По Черноодрински, Панов, Крле и Иљоски, кои пишуваа во едно друго време, што диктирало поинаков вкус и тип на театар, по Втората светска војна Чашуле и јас пишувавме на литературен јазик, **ослободени од фолклорните елементи** и од локалните погледи врз творештвото. Се обидовме да внесеме **нови содржини и ликови**, условени од поново време. Развојот на нашиот театар одеше паралелно со развојот на нашата севкупна култура и идентитет.

ЛИТЕРАТУРНА СРЕДБА ВО ДОМОТ НА АРМ

Ние бевме во тек со сите модерни и современи текови во театарот и драмата во Европа и во светот. Затоа ни „Александра“ не можеше, иако **психолошка драма**, да подлегне на стегите на владејачкиот соц-реализам. Личноста на Александра на возраст на ученичка, колку романтична, толку и своеглава, отскокнува од шематските ликови на револуционерно задоени личности, а мојот Ганов, шеф на полицијата, е извонредно интелигентен, способен, образован и над сè несреќен човек во служба на политичка идеја, во која и самиот се сомнева. Тоа тогаш дејствуваше како нешто ново, зашто вообичаено беше непријателот да биде отсликан како крвник, без психолошка поткрепа на карактерот, како што се слика плакат. Успехот беше во ова: **лесно е да победиш морално и духовно послаб** од себе, но вистинска и полновредна е победата над силен, умен и интелигентен непријател.

Сакам да водам дијалог со современоста, па дури и низ историските теми критиката, читателите или гледачите ме поврзуваат со современоста, токму поради **моралниот аспект на етичност**, што е **основен импулс на моите дела**.

- *Во повеќе наврати и проф. д-р Миодраг Друговац критички се осврнува и врз драмското и врз романескното творештво на Томе Арсовски. Во една сублимирана оценка, меѓу другото, вели: „Ако во драмата „Матурска вечер“ ни беа откриени некои комплекси на луѓето од нашата средина, со меланхолична нишка што се провлекува и трае во сите пори на драмскиот спектакл, во драмата „Обрачи“ ни е сугериран проблемот на човековата вклештеност меѓу Сцили и Харибди на обрачите на современиот тек на животот, во „Парадоксот на Диоген“ авторот го иритира проблемот кај младиот човек-интелектуалец, кој греши и е обвинет, иако од страна на општеството му е дадено сè за егзистенција и за неговиот интелектуално стручен просперитет... Во секој случај тоа е една цела филозофија за нашиот човек, која Томе Арсовски одмерено и ненаметливо ја гради во своето творештво, збогатено со психолошки набој.“*

Драмите „Обрачи“, „Парадоксот на Диоген“ и „Чекор до есента“ се независни една од друга, а сепак имаат нешто заедничко, прават трилогија.

Во 1961 г. ја напишав драмата за младиот архитект на кој му се урнал дел од објектот, па како за најсоодветна, ја оформив како судска, две години потоа ја завршив и драмата „**Обрачи**“ (која ја имаше во 1965 г. својата праизведба во Приштинскиот театар, потоа во истата година и во Штипскиот театар), за воинот кој по задача е директор на големо градежно претпријатие, по малку уморен, но упорен воин за нови меѓучовечки односи, за морал и љубов во новите општествени односи. Во третата драма „**Чекор до есента**“ (праизведба во 1969 г. во Македонскиот народен театар и истата година играна во Народниот театар Битола и Народниот театар Куманово) дејството се одвива по

излегувањето од затвор на Драшко (главната личност од „Парадоксот на Диоген"). Драшко се вработува сега кај Рошко (директор во „Обрачи"). Неколку личности од првата и неколку од втората драма се појавуваат и во третата и така ја поврзуваат трилогијата. Точно е дека секоја од трите драми е независна, но заедничкото им е: **секоја е морално чистилиште за главните јунаци**.

Често сум во контакт со учениците, студентите и нивните професори (при изучувањето на моето творештво во нивните програми), како и со многу други почитувачи на моето дело, и сите констатираат колку се тие драми автентични и актуелни и за денешно време, за кое, за жал, велам дека е своевиден пир на омразата, насилството, често и на примитивноста, на ненаоѓање збор за меѓучовечка комуникација, која ќе го гради светот и за идните генерации.

Да го истакнам и ова: Драшко, на пример, е многу поразличен, поциничен во „Чекор до есента", во споредба со Драшко во „Парадоксот на Диоген". Тоа е можно. Во втората драма тој го носи печатот на срамот од кој треба да се ослободи. Во таа борба тој е доста грчевит, доста лута, и затоа неговото однесување е доста чудно. Од затворот тој донесува и еден инает што е близок до **егоизмот на неговата навредена суета**. Меѓутоа, неговото воспитување и неговата искреност сите негови шокантни постапки ги обојуваат со наивитет. Значи, водев грижа за развојот на личностите.

Всушност, со првата драма од оваа трилогија не знаев дека ќе имам и трета. Но, откога ја напишав „Обрачи", сама по себе ми се роди мислата за **заокружување на еден циклус за нашите современици. Освен тоа, и во „Парадоксот на Диоген" и во „Обрачи", кои, пред сè, се драми на акција и на општествени дилеми, немав доволно простор за подлабоко развивање на ликовите, за објаснување на нивните карактери. Во „Чекор до есента" токму таа цел ја поставив и се обидов да ја довршам.**

- *Во еден свој пообемен осврт врз првата развојна фаза на повоената македонска драмска литература проф. д-р Георги Сталев констатира: „Во драмско-сценска смисла, Томе Арсовски многу успешно се носи со решавањето на драматуршките проблеми, создавајќи истовремено и книжевен и театарски текст. Тој ги користи сите можности што му се откриваат, знаејќи од детаљот да направи чудесен ефект, "калкулирајќи" со него колку за впечатокот за гледачите/читателите, толку и со понатамошната ролја на тој ист ефект врз дејствието..."*

  А театралогот поетот академик Матеја Матевски, во глобала, вака ги согледува изразните можности на драматургот Томе Арсовски: „... Сигурно овладување со драматуршките закони. Неговата драма тече по еден нагорен пат, непрекинато интересен и непрекинато исполнета со чувствувањето на некои од проблемите што го исполнуваат животот на младиот човек денес, драмски поврлечен во многу стимуланси и дилеми. Во тоа особено се забележителни неколку елементи: убавата смисла за определување на дејствието, за неговото развивање; вешто создавање на дијалошкиот конфликт и неговиот драматуршки тек; умеење да се направи сценски јасна и интересна ситуација; убаво вклопување на ликовите по линија на функционалниот развој на дејствието".

  Да го цитираме овде, при разгледот на есенцијалните гледања и реализирања на драмската литература на Томе Арсовски, – едно фрагментарно искажување на писателот Коле Чашуле, изјавено уште во далечната 1962 година: „Од сите современи македонски драмски автори Томе Арсовски е најзаинтересираниот за проблемите на современиот млад човек" – вели Чашуле. И понатаму: „Сите негови драмски текстови, од „Александра" па сè до „Парадоксот на Диоген" се свртени со лице кон младите луѓе, кон нивните проблеми, кон онаа неусетна корозија на младата личност, што станува забележливо дури тогаш кога ќе се објави како катастрофа или изродување."

  Што изјавува самиот Томе Арсовски за сопственото гледање на театарот и литературата како носители на културата и прочистувањето на моралот?

Повеќепати се имам искажано дека **театарот мора да биде носител на културата, порака на љубовта, трибина на разбирањето, обвинување на неправдата и нискоста,** – со други зборови: **авангарда на моралниот прогрес**... Впрочем, тоа била негова улога и порано, а ќе биде и во иднина. Зашто, театарот и литературата **никогаш не биле само забава или хигиенска потреба на духот.** Гледачот мора да излезе од театарот вознемирен од поставените прашања, загрижен над животните вистини. Таквиот театар е ангажиран театар и јас сакам моите дела да му послужат нему.

Затоа проблемот што се поставува во „Парадоксот на Диоген" е судење на човековата совест, а тука е и неговата општествена порака. Очигледно, од формално-правен аспект виновникот е Драшко. Но, моралната вина лежи во сите околу него - пасивните сведоци на неговиот морален пад. Оттаму драмава нема затворен крај: публиката треба да ги оцени фактите изнесени на судењето и да донесе свој сопствен заклучок...

Иако сите во себе имаме капка божество и капка пекол, во сите нас гори некој божествен оган што нè тера да бидеме подобри одошто што сме. Така и драмата „Парадоксот на Диоген" е токму тоа барање на безмерниот божествен оган на морално-етичките доблести на човекот.

А човекот, особено творецот, како општествен субјект ги има правото и должноста да влијае врз развојот на настаните за тие да не добијат случаен крај; тој мора да биде ангажиран, инаку ќе стане објект!

Меѓутоа, **фабулата** во едно драмско дело колку и да е добро конструирана, **сè уште не е драма**. Колку го засега светот околу нас, силата на уметничката имагинација, поетичноста и драмскиот набој - тоа е она што драмата ја прави драма.

Големиот американски писател Јуџин О' Нил има кажано: „**Театарот за мене е живот**“, суштина и толкување на животот. А животот, ако не секогаш, често е јалова борба: зашто повеќето од нас во себе имаме нешто што нè спречува да го оствариме она за што сонуваме и го посакуваме. А потем, колку и да одиме напред, ние постојано гледаме подалеку одошто можеме да досегнеме“.

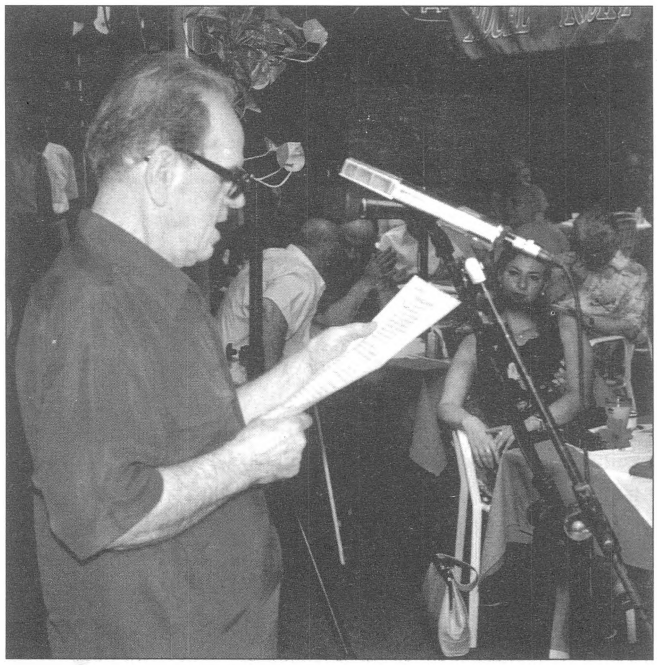
Ќе го спомнам и познатиот шведски филмски режисер Ингмар Бергман кој инсистираше дека **драмата „мора да биде читлива** и уште при читањето да дејствува врз нашите чувства и нашта свест, врз нашиот сензибилитет, но **и да го ангажира нашиот интелект**“.

Овде треба да го истакнеме фактот дека драмата е книжевен род што многу се разликува од другите книжевни родови. Таа, главно, е врзана за театарот, за претставата, за играта на артистите, за сценската техника. Таа не е потполна додека не е играна. Кога читаме песна, расказ, роман – во текстот ќе најдеме сè за наполно да ги прифатиме и при читањето на таквите дела ниту еден ефект не се губи. Со драмата е поинаку. Критичарот Богдан Поповиќ вели: „**Драмата читана и драмата гледана се две различни работи**“. Со други зборови, **претставата во театарот на драмата ѝ додава нешто што – барем на прв поглед – за повеќе читатели не се наоѓа во нејзиниот пишуван или печатен текст.**

- *Во текот на подготовките за изведба на делата драмскиот автор секако се наоѓа во улога на самопроверка на сопствените драматуршки решенија и колку може да биде рамнодушен кон неминовноста дека „читањето“ на неговото дело од сцената е условено од повеќе компоненти. Какво е искуството на Томе Арсовски во соработката со режисерите и артистичката екипа?*

Моето лично искуство е позитивно – не сум љубоморен на секој збор или реплика. Напротив, доколку едно дело отстои во повеќе режиски видувања и актерски интерпретации, тоа дело го положило испитот. Секогаш соработував добро и не сум имал недоразбирања. Радостите и заблудите ги делевме заедно. Се трудам не само да ја почитувам, туку и да ја охрабрам самостојноста (значи одговорноста!) на режисерот и другите коавтори на театарската претстава. Драмското дело (текст) е дело на писателот, но **претставата е резултат на организиран колективен труд** и секоја нова постановка е нова интересна авантура во која учествуваме сите, и авторот и публиката, и креаторите.

Атмосферата во салонот, додека на сцената се креира ликот, акцентот, мизансценот, смислата, пораката



ТОМЕ АРСОВСКИ НА „ПРАЗНИКОТ НА ЛИПИТЕ“ ВО ДРУШТВОТО НА ПИСАТЕЛИТЕ НА МАКЕДОНИЈА

– тоа е незаменливо доживување. Вистинско задоволство е да се проверуваат драматуршките решенија или постапките на ликовите кога театарската машина е пуштена во погон со живи актери. Секоја нова верзија на претставата е нов испит за текстот. „Александра“ е изведена во дванаесет режисерски концепции (ако не и повеќе!), „Парадоксот на Диоген“ во седум-осум и до колку еден текст доживее повеќе реализации, толку посигурно се зацврстува неговата уметничка носивост. Од друга страна, публиката е неумолив судија и великодушна е кога ги подарува својата наклонетост и аплаузите, но чудовиште е за лоша претстава. Има доста примери кога едно дело (театарско) ќе ги добие сите комплименти од критиката, а по неколку претстави е симнато од репертоарот. Но, има и спротивни примери. Драмата преку радио-изведба, или на телевизија, или во театарот - а нешто живо, таа се случува и тука и авторот и креаторите не можат да бидат само пасивни набљудувачи или слушатели, туку се чувствуваат како директни учесници и критички настроени сведоци. **Творештвото е и предизвик и ризик!**

Оживеаниот драмски текст е чудесна илузија на животот, кој пред гледачот станува очигледен живот, а на театарското творештво му ја дава „димензијата на пробивот зад линијата на познатото“ и во тоа е секако тајната на театарската уметност и нејзиното естетско доживување.

- *Во еден разговор на страниците од списанието „Културен живот“ писателот Веле Смилевски, меѓу другото, го постави и прашањето: „Парадоксалните си-*

туации се јасно означен елемент во дел од најкарактеристичните остварувања на Томе Арсовски. Да потсетиме дека овие ситуации се експлицирани и во насловите на драмата „Парадоксот на Диоген" (секако, едно од најзначајните остварувања во нашето современо драмско творештво) и во збирката раскази „Парадоксални раскази". Што значи за авторот Томе Арсовски феноменот парадокс при драмското транспонирање на прашањата што се предмет на авторовата творечка разработка?

Парадоксот, се разбира, не е редовна, но сепак е значајна компонента во животот и во човековата егзистенција. Во литературата тој се искажува како неочекуван, изненадувачки пресврт во развојната логика на настанот. Тој блесок на изненадувањето, навидум необјаснив и неподатен, сепак е резултат на објективната логика на настаните, ни малку не е случаен, инаку не ќе беше ништо друго туку чист идеализам или, во најсреќно издание, *deus ex machina,* натприродно решение што авторот механички го применува за да се извлече од лавиринтот што самиот си го изградил. Сензационалноста на парадоксалната разврска на драмското дело е резултат на внимателно подготвуван сплет на околности, смислено создавана градба од факти и објективни причинители и неочекувано пласиран ефект што ќе возбуди, потресе или експлодира во смеа.

Така, во драмата **„Парадоксот на Диоген"** парадоксот е во обидот потврдата на сопствената егзистенција да не се бара надвор од себе, туку во лавиринтот на сопственото ЈАС. Во **„Парадоксалните раскази"** тој се темели врз влијанието на надворешната каузалност врз внатрешниот идентитет. Меѓутоа, и двата агенси се во нераскинлива врска. Комплексноста на човековата егзистенција, или природата, ако сакате, содржи во себе една глобална формула: лицето има опачина, ноќта ја сменува ден, светлината и сенката – и во филозофско и во предметно значење – се во дијалектичко единство. Во таа закономерност **парадоксот е само другиот брег на реката, другата страна на видот, значи промена содржана во единството.**

- *Во посебна белешка кон драмата „Скок преку кожа" е назначено дека дејството се одвива во нашево современие, во еден наш рудник и делува моќно автентично, како да е фундирано врз реален настан. Се има впечаток „како да ја напишал автор кој директно произлегува од рударската професија" (според театарскиот критичар Иван Ивановски). Колку едногодишното студирање рударство (геологија) во Советскиот Сојуз влијаеше толку суверено да се владее со проблематиката на рударите).*

Пред сè, воопшто не се работи за инспирација од некој конкретен настан. Но, за да биде едно дело прифатливо и да ги возбуди читателите или гледачите мора да содржи толкава уверливост, толкава сугестивна сила, што да заприлега на животна вистина. „Скок преку кожа" е фундирана врз општата современа реалност и доколку во неа се откриваат повеќе прототипови на личности и настани што можат да послужат како инспирација, дотолку таа ќе биде поинспиративна и за изведба.

Што се однесува до моето познавање на рударскиот живот, еве ги тие податоци: по матурата учествував на изградбата на пругата Брчко-Бановиќи, а потоа и на Шамац–Сараево. Кон средината на работната младинска акција еден избран, ограничен број младинци нè построија и ни рекоа дека одиме на студии во Советскиот Сојуз со конкретни определби кој што да студира... Мене ме определија за геологија во Свердловск на Урал. Таму во рамките на наставата слегувавме во рудниците Карангада и во Урал, во еден напуштен рудник во кој се вадени кристали, во кој беше само едно крило експлоатирано (во кој е снимен и познатиот филм „Камениот цвет"). Тоа беше сосема друга претстава од нашиот рудник за олово и цинк „Саса" кај Пробиштип, каде што исто слегував и се среќавав со рударите. По враќањето од Советскиот Сојуз студирав во Белград, пак геологија, и од тоа време имам многу пријатели, со кои и денес се среќаваме. Всушност, ним им е посветена оваа драма. Сакам да истакнам дека **писателот мора да ги спои науката и животот,** и да го насети или почувствува конкретно автентичниот мирис на соодветната атмосфера. **Не смее да се импровизира** таму каде што не помага интуицијата. А јас сум и по природа склон на одговорноста, на темелноста. За жал, денес, сè почесто ги среќаваме површноста и импровизацијата.

- *Драмскиот опус на Томе Арсовски е моќно разновиден. На театарските сцени заживеаја и два комедиографски текста: „Бумеранг", кој беше презентиран на најзначајната смотра на југословенскиот театар и на југословенската драматургија „Стериното позорје" во Нови Сад (и претставуваше прв македонски обид за создавање мјузикл), и следното комедиографско остварување, со привлечен и симболичен наслов „Убавината чекори сама". Што го привлече Томе Арсовски кон комедија?*

Комедијата е добар медиум низ кој овој наш свет, изморен од секојдневните обврски, барања, заблуди, конфликти во нас и надвор од нас, може да се види и од неговата комична страна. Тука има и шега и иронија. Режисерот Никола Лалиќ, при поставувањето на „Бумеранг" во Титоградскиот народен театар рече: „Сакаме да им се потсмееме на многуте наши предрасуди својствени во односот меѓу младите и старите. Тоа е вечна тема - низ игра да се проговори за една сериозна животна тема".

„Бумеранг" во режија на Крум Стојанов во Драмскиот театар во Скопје, со главните улоги на Анче Џамба-

зова и Зафир Хаџиманов, беше една од ретките претстави што одеа и на билет повеќе, и само сообраќајната несреќа на Зафир Хаџиманов ја симна од репертоарот, но таа продолжи да се игра на неколку други наши сцени (Струмица, Кавадарци...).

За втората комедија „Убавината чекори сама", ќе спомнам само дека при нејзината изведба во Турската драма во Театарот на народностите, при една посета на Скопје, тогашниот претседател на турскиот парламент, по гледањето на претставата, насмеан и малку збунет ми рече: „Вие, господине Арсовски, нè терате смеејќи се да се замислиме". Тоа е тоа! Во светот постои глад за комедии. Се обидов да влезам во таа игра, зашто комедии никогаш нема доволно. Јас имам неколку комедиографски дела и во областа на радио медиумот и на телевизијата, како „Излез во случај на опасност" и други. **Пишувањето комедија**, морам да кажам во една реченица: **е пресериозна работа**.

ПРОГРАМАТА ОД ГОСТУВАЊЕТО НА „БУМЕРАНГ" ВО ЦРНОГОРСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

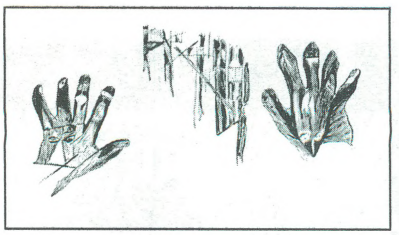
• *Меѓу творечките преокупации во драмскиот опус на Томе Арсовски се најде и историската проблематика, од поодалечното минато. Тука се пиесата „Залез над Езерската земја" и ТВ драмата „Климент Охридски". Со „Залез над Езерската земја" беше отворено новото театарско здание на Битолскиот народен театар.*

„Залезот над Езерската земја" пред да ја оформам како театарско дело претходно беше нашата **прва телевизиска играна серија**. Беше емитувана на целиот поранешен југословенски простор со многу ласкави оценки. Тоа ме охрабри да ја преточам во сценско дело. Има многу страници од нашата историја што нудат готови мотиви, па и готови фабули за драма или роман. Ми беше провокативна нашата рана историја во која некои приказни за неединството како вечна тема и денес звучат мошне современо. По „Залезот над Езерската земја" дојде и телевизиската драма (во два дела) „Климент Охридски" (преточена и во радио медиум и во роман). Во тие историски теми спаѓа и мојата трагедија „Благиот допир на љубовта", која е печатена во моите избрани дела (во три тома, издавач „Наша книга", 1988 г.) и говори за постилинденскиот период во Македонија, но не стриктно, зашто таа трагедија зборува за вечната врска на теророт и отпорот, саможртвата и предавството, љубовта кон жената, татковината, кон пушката, кон смртта...

• *Во повеќе наврати новинарот Гоце Ристовски водеше разговори со Томе Арсовски при појавувањето на некои негови нови дела. „Вие сте мошне активен творец, со неколкудеценски творечки ангажмани и во радио и во телевизиската драмска продукција, и на театарските сцени, и во поезијата, и во расказното и во романескното творештво, како и во кратките драмски форми.*
Оваа есен (1996 г.) беа промовирани две Ваши пократки творби, што го привлекоа вниманието на читателите, особено краткиот роман „Нешто убаво ми се случува" (кој беше многу брзо распродаден). Второто дело е поемата „Пурпурно поле" – и двете дела во издание на „Македонска книга". Што значи за Вас оваа повеќестрана насоченост во творечката продукција?"

Денес веќе не е невообичаено еден автор да се објавува како поет, есеист, драмски автор, романсиер, автор

на сценарија и критички написи, како и свртеноста кон повеќе медиуми. Тоа особено доаѓа до израз кај новата генерација автори. Таа повеќенасочност не е само потреба, туку и уметнички продуктивна активност, зашто ја освежува инспирацијата и творечката концентрација, па, наместо до заситеност кај писателот доаѓа до нов креативен и интелектуален резултат. Втората мотивација е: некои теми можат да се артикулираат само во „својот" жанр, значи во сопствената опција во која најприродно ќе се реализираат. Во тоа особено ме уверија и неколкуте романи за деца и млади.



Во **радио и телевизиското творештво** вложив добар дел од работниот век, но и од творечката и интелектуална енергија и морам да кажам дека тоа е значаен дел од мојот драмски опус (игран во многу земји во светов) и не помалку значаен од сценската драма. Покрај тоа, за мене **кратките драмски форми** (за кои мошне компетентно и обемно пишуваше писателот Благоја Иванов) секогаш беа и нужно авторско истражување, експеримент, стилски вежби, проверка на некои искуства. Затоа во нив има етиди, монодрами, сцени од минатото, драмски игри, едночинки, комични и трагични фарси итн.

Што се однесува до романот „Нешто убаво ми се случува" тој во мене зрееше повеќе години. Главните јунаци Деспотина, оперска хористка, и елегантниот руски откорнатик Алексеј (чии љубовни писма во оваа книга се автентични) за мене беа повеќе од книжевни ликови - мошне податливи за една впечатлива евентуална монодрама со хуморно рамниште. Во миг на продуховеност Деспотина вели: „... Парадоксот е во тоа што јас не се коцкав со животот, туку тој се коцкаше со мене: едноставно многупати ме употреби како џокер, како кец на десетка - за да му биде повозбудливо".

И поемата „Пурпурно поле" ја пишував без брзање. Песната често се излева на еден здив, но **поголемо поетско дело бара подолго истражување** за да се најде вистинската боја на времето, вистинската метафора, музиката на стихот, ѕвонежот на мислата и сликата. Ова е мала книга (по обем!), но мене ми е драга заради нејзиниот **драмски концепт** во дијалозите, симболиката на пурпурот, љубовната и историската драма се слеваат во единствена **морално-филозофска поетска драма**, типична за словенскиот менталитет. Заблудата на себежртвување за туѓа кауза е тема што инспирирала и други автори („Црнила" од Коле Чашуле), а вистински јунак е оној што ги скршил оковите што сам си ги сковал.

Значи, **еден автор не секогаш се исцрпува во еден жанр: поетот понекогаш се дообјаснува преку критички ставови, прозниот автор се доискажува преку драмата и есеистиката, некои критичари блеснуваат со роман итн. Порано бев превосходно драмски автор. По успехот на романите „Куќа на четири ветра" овенчан со наградата „Кочо Рацин", „Нешто убаво ми се случува", „Климент Охридски" и повеќе романи за деца и млади, по неколку афирмативни награди на традиционалниот конкурс за расказ на „Нова Македонија" – се свртев повеќе кон расказното и романескното творештво.**

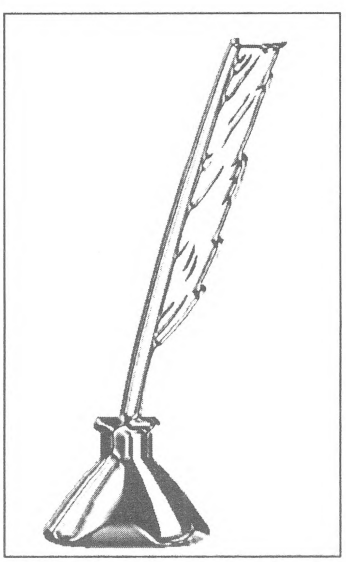
- *Обично се вели дека романот претставува „голема матура" во литературата. Дали решавачкиот фактор за авторот е животната зрелост? За романот „Куќа на четири ветра" прогласен за роман на годината 1991, писателот академик Гане Тодоровски во промотивната реч за ова дело, меѓу другото, истакна: „...Во овој роман се вградени многу до премногу подробности, почнувајќи од оној недоброј сентенци со кои се доловува смислата на времето, средината и човековото опстојување, до драмски нагласените трауми и виори на душата, со кои ознаката на судбината е врзана исклучиво за раритетни ликови, во кои е концентрирано сето дејство на романот. Што е овде поважно: силата на кажувањето или тежината на доживеаното? И едно и друго, секако, зашто во умешноста на водењето на нарацијата е вградена резервибилата на доживеаното, па така, долго онемениот сведок станува превосходен исповедник. Овој роман е всушност катарза, плуканица врз лицето на грдиот, гомарен и гнасен живот, неоти живот, туку едно пеколно ѓаволско театро! Романов дише со грозоморни ознаки на неотстранливи дамки на страв и ужас на пеплосани души, страдалници од Голи Оток... Во чудесниот наниз на афирмативни романескни дела во нашата литература овој роман е биљур меѓу биљурите, како показ на зрелоста на еден автор и зрелоста на една веќе богата нова литература."*

И за драмата велат дека е „најтешкиот испит за писателот", но тоа е само делумна вистина. Темата на млад човек во кошмарот на загубени илузии, по драстична казна без вина и причина, јас ја носев во себе не со години, туку со децении. Се обидував да ѝ ја најдам вистинската артикулација, за тие преломни повоени години, од кои расцветаа **едноумието, судирот на култовите, чудовишната догматска пресија врз слободата на личноста** и цивилизацискиот срам на Голи Оток. Мојата намера беше, покрај роман на жестока тема, да напишам ***добар роман***, што возбудува, а лесно се чита. Кога човек ќе дојде во поодминати години, тоа мора да се поврзе со напластеното искуство, и животно и творечко, и станува критичен пред дилемата: што и кол-

ку од интимата, значи од темите, ликовите и пораките, - треба да изнесе на показ пред илјадаоката публика. Во мотото на романот „Куќа на четири ветра“ цитирав две мисли - едната од Монтескје, кој рече: **„Нешто што во едно време е вистина, во друго време е заблуда“.** Втората мисла е од Алфредо Ранцини и гласи: „Ниту еден товар не е толку тежок колку спомените, сеќавањата. Можеби затоа старците и оние што имаат многу спомени - одат со толку бавен чекор и со свиткани плеќи“. Во овој роман темата на една младост, студентска младост на мојата генерација во Скопје, и темата на голооточкиот синдром – се преплетуваат како вистината и заблудата на Монтескје, но **мојата порака е во прометејството на човекот**. Загатката за Голи Оток премногу долго беше државна тајна, необјаснета мистерија за која беше извесно само тоа дека е срамна страница од нашата историја. А ако малку се тргнеме од фактографските вистини, литературата е возбуда и сведоштво во естетско руво, во уметничка форма.

- *За најновиот роман на Томе Арсовски „Забите на ветрот“ (доживеа две изданија 2003 и 2006 г.) поетот и литературен критичар Бранко Цветкоски во својот пообемен осврт истакнува: „По својот полувековен книжевен опстој Томе Арсовски 'најрепрезентативно вреднуван во нашата литературна и театарска критика' оствари една благородна улога: да ја овековечи драмата на неколкумина откорнатици, аѓониски ликови на една неповторлива животна епопеја во воинствениот и трагичен Дваесетти век. Арсовски го напушта познатиот стереотип на роман-приказна и влегува во посложена наративна драмска тензија со внатрешна каскадна ритмика, напрегната фреквенција, суѓестивен слог и порака... Тие ликови ја дозбогатуваат нашата македонска свест за голготата на истрајувањето, но и нашата свест за високиот придонес на бројните генерации откорнатици, кои преку своите коски денес го крепат и нашето граѓанско и национално достоинство“.*

„Забите на ветрот“ е роман-сага, роман-фреска, но и роман метафора за сите луѓе откорнати од татковинската почва и фрлени во друг свет. Се обидов белетристички да структуирам, со литерарно-документаристички средства да отсликам еден специфичен живот полн со гротеска и лирски сништа, судбински пресврти во кои **човекот станува лист на ветрот**. Повеќето од реалните личности, јунаци на романов, лично ги познавав. Тие ја премолчуваа личната траума и нивната адаптација во новата средина ја следеше мислата: **биди најдобар** или не биди ништо! Се посветија на своите струки и на семејствата и се бореа со објективните тешкотии. Иако искушенијата на секој од нив се посебни, тие сите заедно **се фокусираат во единствен комплексен лик на човек трагично распнат**, фрлен во егзодус... Нашите предци се со нас. Нашите потомци, исто така. „Ова е минлива несреќа“ - велеа оние што имаа некое животно искуство и знаеја: **човекот ќе надживее!** Значи, станува збор за нешто што е **над минливоста** - тоа е природата на човекот и неговиот стремеж кон подоброто.



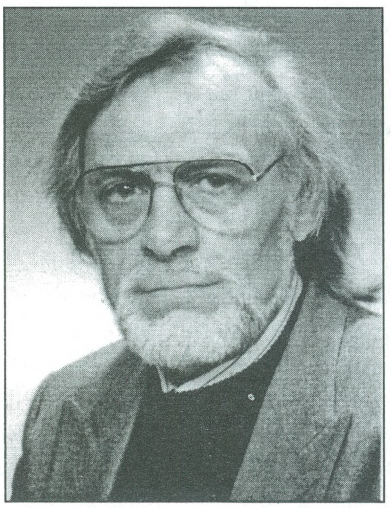
- *Кон крајот на 2006 г. излезе од печат една интересна, оригинално структурирана книга раскази од Томе Арсовски, именувана според една слика на познатиот македонски ликовен уметник, професор на Архитектонскиот факултет во Скопје - Владимир Ѓеоргиевски. Насловот на оваа раскажувачко-есеистичка проза е „Анѓелот од Велѓошти“. Уште од самите творечки почетоци расказот е дел од преокупациите на Томе Арсовски. Неколкупати е добитник на награда на традиционалниот анонимен конкурс на весникот „Нова Македонија“ уште од самите почетоци на овој конкурс.*

Сосема спонтано се раѓаа овие раскази со филозофско-есеистичка боја, како одгласи на честите посети во ателјето на Владо Ѓеоргиевски, на кој Тамара му беше професор во далечните шеесетти години. Во неговото ателје, еден вид мал Клуб на културната и воопшто интелектуалната елита на Скопје, покрај платната, акварелите, скулптурите и мноштво одбрани книги, и стручни, и белетристички и филозофско-есеистички, можеа да се доживуваат и прекрасните разговори од сите области на културата, уметностите и посебно - театарот (и самиот Владо, творец на сценографски решенија и плакати за повеќе театарски проекти, е извонреден високообразован соговорник!).

Тие средби за мене беа мошне продуктивни и инспиративни. Оттаму се роди таа мала книга „Ангелот од Велгошти“ во која се вткаени и неколку репродукции од делата на Владо Ѓеоргиевски, како и две мои песни посветени на маестро Владо и на академик Ташко Ѓеоргиевски, наш мошне популарен и оригинален сликар. Впрочем, со Тамара бевме речиси редовни посетители на ликовните презентации во нашиот град, па оттаму и повеќе ликовни уметници станаа наши пријатели, а за мене како творец **следењето на нивното ликовно творештво значеше и духовно и интелектуално збогатување.**

Ристо Стефановски

Гинтер Кубе (Берлин, 1937–2007, Скопје)



Се запознавме во 1964 година. Работеше наспроти зградата на Драмскиот театар. Доброволно се вклучил во екипата на Западна Германија, која дојде во Скопје како помош во обновата и изградбата на главниот град на Македонија. На неговата хуманитарна група ѝ беше доверена изградбата на детската градинка наспроти театарот. Театарот бараше технички директор. По препорака на семејството на неговата сопруга Славка, тој се вработи во театарот. Работата во театарот ја познаваше како до вчера да бил на таа должност. Немаше технички проблем што не можеше да го реши на најдобар и најекономичен начин. Со својата стручност помагаше во решавањето на проблемите на театарот, им помагаше на вработените и ги подучуваше и честопати ѝ ја олеснуваше мошне комплицираната работа на техничката екипа. Секогаш знаеше точно колку луѓе се потребни на сцената и во работилниците, како што знаеше дека повеќемина извршители не само што нема да ја завршат работата, туку и дополнително ќе ја усложнат. Лошто искуство со техниката од другиот театар, овозможи создавање мобилни екипи, кои мошне добро си ја вршеа работата и беа од непроценлива помош во подготовката и прикажувањето на пиесите. Со големо познавање на потребите на сцената и процесот на опремување на претставата, ми беше десна рака не само мене, туку и на режисерите, сценографите и другите соработници во театарот. Непроценливи се сугестиите за довршување и доизградба на новата зграда. Негови беа решенијата за страничните сцени, магацините, малата сцена, сликарското ателје, проширувањето на фоајето, канцелариските простории и атрактивното пацио и влез. Всушност, неговите решенија беа вградени во плановите на архитектите.

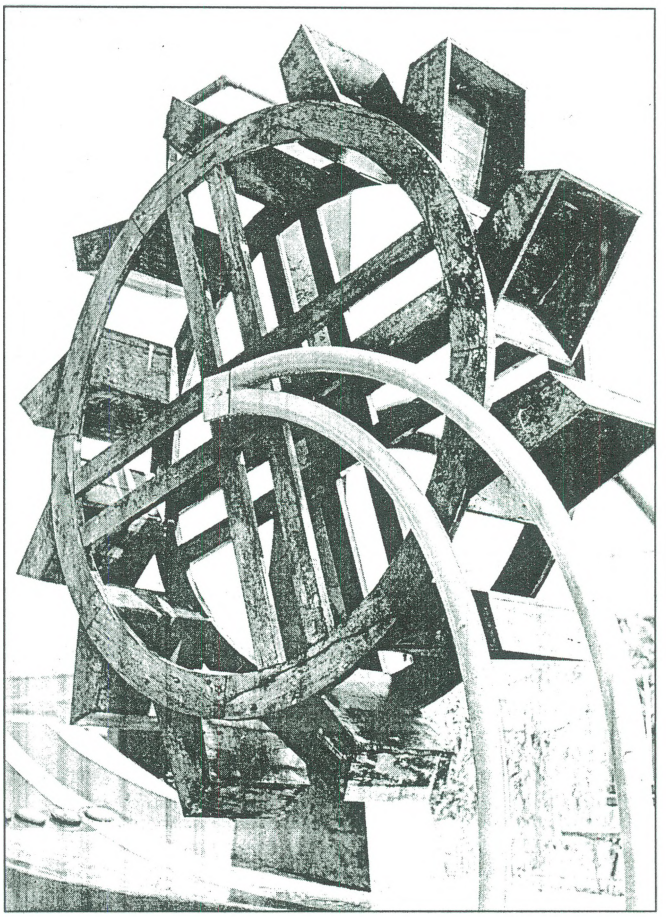
Дворот пред службениот и влезот за публиката беше огромна дупка во која беа нафрлани разни работи од адаптацијата на околните згради. Мојот пријател од училишни денови Аспарух, кој работеше во Заводот за станбена изградба, по еден разговор ни овозможи да го средиме дворот. Му велам на Кубета да направиме нешто како имиџ на театарот со кој тој би бил препознатлив, имиџ на Драмскиот театар. Ме праша да му кажам што било порано карактеристично за овој дел од градот. Помислив ден-два и му велам: „Кубе овде беа бавчи, за нивно наводнување имаше неколку јаза од кои со долапи се црпеше вода“. На Кубета толку му требаше, никна долапот (чекрекот), некогаш најатрактивната фонтана во Скопје, а и најавтентична. Околу него клупи со патеки обложени со мермер каде што луѓето од околината се здобија со пријатно катче за одмор, а и публиката на театарот. За жал, оние кои дојдоа по нас немаа ист однос кон чекрекот и неговата околина, па полека-полека овој дел се престори во кафеана и место за чување кутии со шишиња и слично.

Со своето познавање на работите, несебично вложување на сопствен труд во изведбата на сите работи, дисциплинираност, совршениот колегијален од-

нос и уште многу квалитети кои ја карактеризираа неговата личност, се здоби со имиџ на врвен технички директор на театар во рамките на цела поранешна Југославија.

Автор е на повеќе сценографски решенија на претстави на Драмскиот театар, како: „Покојник“ од Нушиќ, заедно со режисерот Љубиша Георгиевски (1967), „Зборот дупка не прави“ од Жарко Петан во режија на Франџе Крижај; „Јас, Клаудиј“ од Џон Мортимер, во режија на Слободан Унковски (1973); „Кројач за дами“ од Жорж Фејдо, во режија на Тодорка Кондова-Зафировска; „Храбриот шивач“ од Браќата Грим, во режија на Кирил Ќортошев; „Немирна рудина“ од Симон Дракул, во режија на Мирко Стефановски (сите 1968); „Балада за лузитанското страшило“ од Петар Вајс, во режија на Владимир Милчин; „Бумеранг“ од Томе Арсовски, во режија на Крум Стојанов; „Оскар“ од Клод Мониe, во режија на Љубиша Георгивски (1970); „Волшебникот од Оз“ од Франџ Баум, во режија на Димитар Христов (1971). Има направено неколку сценографски решенија и за други театри, а и филмови.

Што би рекол друго за Гинтер Кубе? Ми беше не само соработник, туку и пријател, другар. Одевме на семејни средби, со неговиот фолџваген вршевме и службени работи, паувавме низ Југославија, немаше проблем што заеднички не го решававме, недоразбирања, тајни и слично. Се разбира, никогаш не му ги кажав притисоците од Министерството (секретаријатот) за



НЕКОГАШНАТА НАЈАТРАКТИВНА ФОНТАНА ВО СКОПЈЕ – ЧЕКРЕКОТ ПРЕД ДРАМСКИ ТЕАТАР ПО НАЦРТ НА ГИНТЕР КУБЕ

Првиот конзул и амбасадор на Сојузна Република Германија во Македонија, господинот Ханс-Лотер Степан, во своето сочувство до фамилијата на господин Гинтер Кубе во Скопје, по повод неговата ненадејна смрт, меѓу другото, пишува:

„...тука кај нас дома ме придружуваат една или друга од неговите карактеристични графики, кои секојдневно ми се пред моите очи.

Понатаму мене ми останува покрај сеќавањето на еден човек со крајно сензибилни, да, речиси веќе пречувствителни антени за меѓучовечките тонови, кои јас ги запознав од нашата прва средба во 1992 година во Скопје, исто така и при двете воведни предавања, кои јас смеев да ги одржам по повод отворањето на неговите изложби во Нирнберг и Есен – значи во една моја мирна состојба далеку од Македонија. Всушност, при мојот втор повод јас тоа го сфатив како ритерство, каде што господин Кубе, по моето предавање, и покрај неговата инаку секогаш вообичаена резервираност, ми даде до знаење, дека моите видувања за неговата уметност и за тешката положба на неговата сакана Македонија, сосема се совпаѓаа со неговите чувства.

Една подобра награда јас не можев себеси да си претставам.

Мој драг пријателе, Гинтер Кубе, Ти пожелувам да почиваш во мир... “

22-07-07

Ханс-Лотер Степан,
прв конзул и амбасадор на Сојузна Република Германија во Македонија

внатрешни работи, да се ослободиме од него, иако јас упорно објаснував дека тој е лојална личност.

Не можеше да оди во Германија, тогаш поделена на Источна и Западна, а неговите родители и сестра живееја во Источен Берлин. Моите деца беа гости на наш пријател, трговски претставник во Берлин, и во таа пригода го посетиле семејството на Кубе и им пренесле поздрави и подароци од Скопје. Таткото на Кубе, кој беше признат сликар, во таа пригода ни подари своја слика, која и денес е на видно место во нашиот дом. Со Гинтер Кубе работевме во најубавите и најплодните години на Драмскиот теа-

Проф. Д-р Боро Петковски: КУБЕ И НЕГОВИОТ СВЕТ НА ИНТЕРФЕРЕНЦИЈА

„Неодамна, неговите остварувања реализирани со помош на компјутер, беа прикажани во скопската Национална галерија „Харфа". Со нив македонската ликовна сцена се вклучува во некои од најактуелните видови на визуелното изразување на нашата епоха.

Тоа е и потврда дека уметничката творба треба да надмине секаков страв на технологијата. Неговите компјутерски творби денес се мошне сродни со ликовна естетика на неоимпресионизмот и поентилизмот. Своите опсесии со темелните закони на оптичката наука рационално ги преведуваше во соодветни визуелни факти. Тој ја сојузува постапката на поенталистите со естетиката на сета геометриска апстракција, со Малевичиниот супрематизам и конкретната уметност што ја конципирал Тео ван Дусбург, со оптикалната уметност, пред сè со истражувањата на Виктор Вазарели: Со визуелно богатство на нашата епоха произведено со сите видливи електронски направи. Да се потсетиме, Кубе во сите негови фази со исклучителна ликовна култура, со своја варијанта на геометриска апстракција е меѓу највпечатливите остварувања од овој вид во Македонија. Самиот Кубе ја иновирал програмската проблематика со изработка на оптички растер на релативно едноставен начин „слично на фасентни очи на риби и инсекти".

Визуелно, тие се довршуваат со системот на различно поставени леќи: со нив смислено се „димензионира" оптичката сензација на Кубеовите рафинирани колористични компјутерски реализации и се „симулира" нивната просторност.

Според Кубе, „естетиката и инвенцијата се ОСНОВА на секое уметничко творештво", оттука „структурата, редот, геометријата, математиката, логиката па и нелогиката се средства за креација на чисти духовни продукти, што е можно повеќе одалечени од природата и реалноста." Неоптичките впечатоци и духовните производи се видливи во тридимензионалната форма како илузија на просторот. Но, нивната просторна појава се одликува со мерливост. Тоа се размери на друга стварност, друг свет-хуман и универзален. Свет во кој невозможното е возможно. „Свет во кој умира само смртта".

Поради тоа сметам дека сето творештво на Кубе: „Сликите во масло, со компјутер подготвените графики, последната низа објекти во кои интерферираат технологии, естетски системи и идеи, е свет на современи ликови. Естетската допадливост, смиреност, спокојот што го излачува нивниот физички гешталт, е само мост за искажување на една филозофија на убавото, видена како замена на сите други верувања и заблуди на човештвото на крајот на ова грдо нечовечно столетие.„

„ДЕНЕС", 1 јули 1999, рубрика „Поглед отпосле"

СЕМЕЈСТВАТА НА РИСТО СТЕФАНОВСКИ (ПРВ ОДДЕСНО) И НА ГИНТЕР КУБЕ (ДО НЕГО) НА ИЗЛЕТ

тар. Сепак, негова преокупација беше ликовната уметност. Работата во театарот не му овозможуваше да посвети повеќе време на неговиот внатрешен порив кон сликарството. Знаев дека ќе мора да се разделиме, но се правев како да не знам дека такво нешто ќе се случи. Го одлагав тој ден, иако гледав дека му стојам на патот. Конечно, „службено" се разделивме. Дојде тој ден. Знаев дека неговата одлука да го напушти театарот е единственото можно решение. Се разделивме пријателски, иако остави голема празнина во Театарот, а и во мене. Во прво време, се срекававме почесто, му помагавме на кумановскиот театар да застане на нозе. Ми беше тешко без него, но не можев, а и не сакав да му попречам да оди по патот којшто му значеше животна определба. Тивко дојде и уште потивко си замина човекот кој ја избра Македонија за свое место на живеење, кога стотици Македонци заминуваа на печалба во Германија. Избирајќи ја Македонија за свој дом, несебично ѝ помогна со својот труд и познавања и по себе остави драгоцени уметнички дела.

За својата работа, велеше: „Како метод за обликување на просторните сензации се наметна потребата од користење на компјутер, а за таа цел беше потребна изработка на програма-симулатор. Син ми Гунтер, со своето вонредно ангажирање, ги протолкува моите замисли и ги организира во системска алатка со бесконечни можности, за што сум му бескрајно благодарен и не можам никогаш да му се оддолжам. Инаку, тој освен што е експерт за компјутери, има и свој однос кон уметноста, иако не се занимава со неа, велеше Кубе. Така заслужува да биде горд и сега таму каде што е, зашто зад себе остави извонредно успешен и способен млад човек, неговиот син Гунтер, како и Славка, неговата сопруга и потпора .

Нека му е вечна слава, на мојот пријател и соработник Гинтер Кубе.

Ристо Ќортошев: „ТАТКОТО НА ГРАДОВИТЕ" – ИЗГРАДИ МОСТ СО СВЕТОТ

Меѓу повеќето набројувања за животната судбина на Гинтер Кубе, човек со две татковини за кои својот живот уште како го даде, оддолжувајќи се со творечка работа во рамките на своето академско ликовно образование како уметник. „Интересно е дека бил повеќе познат како инженер, на пример изградувајќи ја фонтаната пред Драмскиот театар, каде што бил вработен како технички директор и сценограф, фонтаната како наш македонски симбол „Чекрек", целосна реконструкција на Драмскиот театар и.т.н., и.т.н. Во исто време, тој се вклучува во соработката на Скопје со Нирнберг за чие збратимување е наречен ТАТКО и негова заслуга е организираната ликовна изложба во тој град на, тогаш, нашите млади ликовни уметници: Петар Хаџи Бошков, Ристо Калчевски, Димитар Кондовски, Иван Велков, Томо Шијаковиќ и Петар Мазев. Изложбата била сместена во „Француска галерија Мариентор" и траела од 8 април до 8 мај 1966 год.

Неа ја отворил Проф. Д-р. Борис Петковски, историчар на уметноста, а преведувач била сопругата на Кубе, Славка Тодоровска – Кубе. Потоа Изложбата била пренесена во Дизелдорф и во Есен.

Гинтер Кубе како скопјанец, во Скопје живееше 44 години со семејството, по малку заборавајќи го мајчиниот јазик, па и татковината, зашто одамна не ја посетил. Пред неколку месеци тука и почина, на 16 јули 2007 год.

Оваа година е јубилејна – 25 години од збратимувањето. Градоначалникот на Скопје г. Трифун Костовски, по тој повод на Нирнберг му подари скулптура наречена „Човекови раце". И чинам дека има некоја симболика – специфика меѓу Скопје и Нирнберг: таму, во 1946 год. згасна нацизмот (со Нирнбершкиот процес), а во Скопје престана „Покајанието" и започна времето на „Помирувањето".

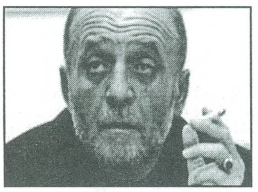
Хуманитарната група од Сојузна Република Германија учествуваше во изградбата на разрушеното Скопје од земјотресот 1963 год. под името „Акција во знак на покајување", чиј шеф на групата и на градилиштето беше Гинтер Кубе. Тогашниот наш претседател на градот г. Благоја Попов даде свое објаснување за ова име: „Вашата група од 60 млади, премлади учесници не би требало да работи и да се оддолжи за вашата татковина под името „Покајание" туку ќе го дадеме името „Акција во знак на помирување", но сепак остана истото име.

7. „ВЕСТ" - 27/28 октомври 2007 год. „Приказни за збратименото Скопје"

Бранко Ѓорчев, директор на Драмски театар – Скопје

Димитар Станкоски

(1946–2007)



Тажен е поводот што нè собра сите нас овде. Се разделуваме од нашиот долгогодишен колега и пријател. Тешко е, во вакви мигови, да се сумира една богата театарска и човечка биографија. Особено кога се работи за Димитар Станкоски. Човек, којшто имаше темперамент и енергија за уште многу претстави, и за уште многу живот.

Се појави во раните седумдесетти години со својата дипломска претстава „Нажалената фамилија“ од Бранислав Нушиќ и веднаш се случи куриозитет. Неговата дипломска претстава беше селектирана во официјалната конкуренција на најзначајниот фестивал во тоа време, Стериното позорје во Нови Сад. Од една класична комедија, лесно се префрли во лирската драма во стихови, „Болен Дојчин“ од Георги Сталев. На вториот најзначаен фестивал, Малите и експериментални сцени во Сараево, неговата претстава беше вистинско естетско освежување. „Косанчиќев венец“

Г-дин Бранко Ѓорчев,
Директор
Драмски театар – Скопје

Почитувани пријатели, драги колеги,

Дозволете да Ви изразам најдлабоко и искрено сочувство по повод заминувањето на Вашиот и мојот режисер, Господинот Димитар Станкоски. Дозволете, исто така, бидејќи не сум во можност да сум со Вас денеска во салонот на Драмски театар, да Ве потсетам на неколку работи поврзани со него.

Имено, јас знам, дека Димуш најмногу од сè на светот сакаше да работи: Најмногу ќерка си Бисера, па Драмскиот театар. Утрово кога разбрав дека и Димуш заминал кај Војдана и Антона Павлович за навек, прво што се прашав беше: „А па што му треба повеќе на еден маж, за да се рече дека имал среќен живот освен обичната, човечка љубов?! – Љубовта за детето свое и за работата своја.“

Заради таквата љубов кон животот, што Димуш сакаше да се забележи со секоја негова претстава, Ве молам, почитувани пријатели (покрај достоинственото молкум од една минута што го оддаваме во негова слава), токму во чест на оние претстави што не достаса да ги направи на овој свет, Ве молам сите Вас, за еден краток театарски аплауз за Димитар Станкоски. Ние, театарците живееме за тој магичен звук на длановите по крајот на секоја претстава.

Затоа, Ве молам, да го поздравиме нашиот Димуш, кој едноставно го заслужи тоа.

Сашко Насев,
драмски писател
Отава, 3 јануари, 2007 година

од Слободан Селеникќ во режија на Димитар Станкоски, беше една од најгледаните претстави на Драмскиот театар. Таа истовремено и од критиката беше прогласена за една од десетте најдобри таа сезона, во конкуренција на претстави од цела Југославија.

Покрај естетската, неговите претстави предизвикуваа и политичка реакција, особено кај тогашните полицајци на духот. Затоа драмскиот текст „Шушулеменко" никогаш не доживеа јавна праизведба, иако претставата беше комплетно подготвена. Старата вистина дека „нема национален театар без национална драматургија", Димитар Станкоски континуирано и ревносно ја докажуваше во практиката. Следеа претстави работени според пиесите на Ристо Крле, Петре М. Андреевски, Димитар Солев, Живко Чинго, Горан Стефановски, Јордан Плевнеш, Венко Андоновски, Братислав Димитров... Театарскиот ангажман на Димитар Станкоски има и многу пошироко културно значење. Тој постојано ги охрабруваше младите драматурзи да пишуваат и во секоја пригода нивните првенци ги поставуваше на театарските сцени во Македонија. Со него дебитираа Жанина Мирчевска, Сашко Насев и Југослав Петровски. Негова дамнешна идеја беше, малата сцена на драмскиот театар, постојано да биде отворен творечки полигон за младите театарски луѓе што допрва доаѓаат.

Димитар Станкоски е режисер чиишто претстави ги соборија и најголемите рекорди на гледаност. Публиката со години бараше „билет повеќе" за „Чија си", „Грев или шприцер", „Женски оркестар". Паралелно со овие претстави (понекогаш иронично коментирани како „естрада"), тој сериозно се задлабочуваше во драмското творештво на великаните на светската класика, Шекспир, Чехов и Молиер.

За својата долгогодишна работа, Димитар Станкоски добиваше повеќе уметнички и општествени награди и признанија. Но за него најголемата и вистинската награда, секогаш беше неговата верна публика. Нејзиното активно учество и топлите вибрации што ги испраќаше кон сцената. Кога од овој свет заминува театарски човек, со него заминува и еден голем сон. Никогаш докрај отсонуван. Таква е технологијата на нашата театарска судбина. Безброј пати и секогаш од почеток, се обидуваме барем за миг да ја допреме вечноста. Да погледнеме далеку пред себе, но и длабоко во себе. Да оставиме светла трага. Нашите обиди најчесто личат на обид да се задржи ветрот на дланката, но ние секогаш продолжуваме.

Театарот е ритуал. Естетизација на смртта. Животот (честопати) е само тоа што е пред нашите очи. Сурова и немилосрдна реалност. За жал, Димитар Станкоски заминува од театарот и од овој живот. За среќа, тој зад себе остави многу емотивни и прецизно раскажани театарски приказни. Нашиот Диме „Дебелото" ќе го паметиме и по многу животни анегдоти.

Почитувани колеги, роднини и пријатели. Нека му е вечна слава!

Венко Андоновски,

4.01.2007; 11:00, Драмски театар

Тажно собрание,

драги мои,

„Ваква будалаштина немам гледано", ми шепна еднаш на уво Димитар Станкоски, додека ја гледавме генералната проба на една негова претстава. Се смееше од срце, иако не беше задоволен од она на сцената. Мислам дека со ова кажав сè за него: човек кој немаше влакна на јазикот ни за другите, ни за себе. Човек кој иако сиот свој живот го помина како служител во Храмот на маските, немаше маска, ниту правеше лице. Кажуваше што мисли и правеше што кажува. На многумина тоа не им се допаѓаше, затворени во нивните лицемерни кули од ласкања, но дури и тие, иако не им се допаѓаше, го почитуваа неговиот суд.

Таков човек беше за мене Димитар Станкоски. Тој за мене беше втор татко: и не случајно во него гледав втор татко, оти тој, пред да режира мои текстови, режираше и еден текст од татко ми. Тој текст набргу беше со цензура симнат од сцената: нешто што редовно му се случуваше на Димуш во неговите односи со власта. Јасно е зошто: па реков, тој беше човек што не правеше лице и кажуваше што мисли. Во една извесна смисла, тој повеќе сакаше да биде искрен одошто културен. Добро знаеше дека културата е многупати лицемерие и ласкање и дека ја заобиколува вистината. Културата служи за правење кариера и за лигавење; искреноста создава искрени и Пријатели, и Непријатели. Дури, искрениот непријател е подрагоцен од неискрен пријател. Тоа беше неговото животно мото.

Човекот што режираше по цела некогашна Југославија, човекот со над 100 поставени претстави, човекот со Тринаесетноемвриската и наградата 11 Октомври за животно дело, мајсторот на режијата кој ги постави речиси сите важни македонски автори: Диме Солев, Петре Андреевски, Живко Чинго, Ристо Крле, Коле Чашуле, Јордан Плевнеш, Горан Стефановски, Сашко Насев, Братислав Димитров, и другите – Нушиќ, Молиер, Шекспир, Жари, Чехов, Фо, Селеникќ и многу, многу други, е тој човек нè научи дека зборот ЕСТЕТИКА се состои од два збора: ЕСТ и ЕТИКА. Да се има естетика значи пред сè да се има етика, односно да се зборува тоа што се мисли, и да се прави тоа што се зборува. Неконформист, неконвенционален, искрен до коска: тоа некои го викаа „конфликтен" и со тоа го објаснуваа честото негово јавно отстранување од општествениот живот и функциите, од страна на ситните завидливи бирократи на културната власт.

Имаше периоди кога Станкоски не можеше ниту да ги помириса „главните“ театарски сцени: но тогаш се бореше прометејски и сизифовски по театрите во внатрешноста. Секаде истиот подвиг: не признаваше пораз. ниту мал терен за игра! За него постоеше само театарот. Кога беше директор на „Драмски“, ме будеше секој ден за кафе во 6:55. Притоа, ми се жалеше дека одвај дочекал пристојно време за да ми се јави. Секој ден пиевме кафе и ми кажуваше што ќе прави дента со театарот. Тоа беше златно време на „Драмски“: публиката се врати во салонот. Заживеа и бавчата на Мичо од познати лица и соработници, но и од обични луѓе, пријатели на Храмот на маските, чиј директор не знаеше да прави лице. Знаеше, дури, да каже за одредени наши колеги: „Ич го нејќу како човек. Кафе со него не пијам, ама ќе работи во ‘Драмски’. Секоја чест за работата, ама кафе со него не пијам.“

Естетиката му беше сè; театарот му беше и дневна и спална соба, и плоштад и стадион, и мера и изневера. Ако некоја Неда од некој нов „Сердар“ сонува сон во кој сите потпорни греди на старата куќа се рушат, и сал една останува, пред и таа да падне, тогаш таа ги сонува Димуш и „Драмски“. Ние, што остануваме, сме тие што со голи раце треба да ја надоместиме загубата на столбот и да ја носиме куќата на раменици. Ние, луѓето од храмот со маски, луѓе кои прават или не прават лица.

Две седмици пред да замине, бев на посета кај него. Ми говореше за двајцата негови сопатници во собата. Ми ги опиша како ликови од некоја драма, од сцена. Во мислите режираше со нив можна претстава: биле идеални прототипови, велеше. Ми остави аманет да им направам дуодрама. Ова го велам, за да покажам дека за него и животот беше само – театар. Како и смртта.

Некој писател има речено: смртта е место на кое остануваме сами. Акцентот не е на она „сами“; акцентот е на она – МЕСТО. Ако смртта е сепак некое место, тогаш Димуш е на некое место. Јас мислам дека знам каде е. Таму е каде што секогаш беше на своите премиери: зад сцената, зад сценографијата и кулисите. Не гледаше никогаш ниедна своја премиера од публиката. Пушеше цигара врз цигара и киркаше од зад сцената, за да види како „тече“ претставата. Му правев друштво кога стануваше збор за мои претстави. Знам дека ги чекаше промените и излегувањето на актерите, за да ги бакне и да ги прегрне. Знам и сега: зад сцената на животот е; ја гледа оваа претстава што се игра само денес, и сигурно си мисли: „Ваква будалаштина немам видено“. И јас немам видено поголема будалаштина од овој ден. Но знам дека кога ќе заврши нашата ролја на сцената на животот, ќе излеземе и ние, еден по еден од таа сцена, и дека таму ќе нè пречека во прегратка, и ќе каже, како што знаеше да каже: „Браво, мајсторче“.

Нашиот Димуш, што сега нè призира од облаците. Оти тој почина без да умре.

Ристо Стефановски:

Димитар СТАНКОВСКИ (11 октомври 1946, Прилеп – 3 јануари 2007, Скопје) – режисер. Дипломирал на Театарската академија во Софија во 1970 година, од кога се вработува во Драмски театар – Скопје, каде што работи сè до својата смрт. За време на тридецениската режисерска дејност режирал во сите театри во Македонија, а гостувал и на сцените на театарските куќи на поранешна СФРЈ (Нови Сад, Целје, Риека, Крагуевац, Ниш, Сараево, Зрењанин, Сомбор, Суботица), како и во странство – Софија (Бугарија), Арат (Романија), потоа во Австралија (Сиднеј, Мелбурн, Вулогонг, Њукасл) и во Париз (Франција). Остварил тримесечен студиски престој во театарот ”Забрану” во Прага, кај познатиот режисерски Отомор Крејч.

Во својот опус, Димитар Станковски вбројува над 120 режии на театарски дела од сите жанрови. Неговиот режисерски сензибилитет не признава рестрикции во однос на театарските родови и видови. Неговиот жанровски спектар е еден од најбогатите, и токму таа жанровска широчина и храброста да се постави буквално сè што може да биде драмска матрица станува негов препознатлив заштитен уметнички знак.

Димитар Станковски учествувал со свои режии на следниве фестивали: Стериино позорје, Мали експериментални сцени – Сараево, „Војдан Чернодрински“, „Охридско лето“, „Ристо Шишков“, „Денови на комедија“ во Смедерево и во Куманово, потоа на Фестивалот на српските театри „Јоаким Вуиќ“, на Фестивалот на војводинските театри итн.

Димитар Станковски длабоко е нурнат во македонските драмски корени и современи текови. Особено значајно е дека тој остварил претстави на сите позначајни драмски автори: Ристо Крле: *Гроф Миливој*; Горан Стефановски: *Сега му е мајката*; Коле Чашуле: *Црнила* и *Суд*; Петре М. Андреевски: *Време за пеење*; Димитар Солев: *Бамји*; Георги Сталев: *Болен Дојчин*; Русомир Богдановски: *Свети Василиј*; Братислав Димитров: *Ни ќар ни зијан*, *Пуши Паф* и *Крали Марко*; Венко Андоновски: *Словенски ковчег*; Дејан Дуковски: *Последниот балкански вампир*; Сашко Насев: *Чија си*, *Грев или штрицер*, *Харем*, *Позитивно мислење*, *Сердарот* (драматизација); Југослав Петровски: *Утешение грешним*, *Соната во А-мол*, *Елешник*; Жанина Мирчевска: *Шуаби-оп*; Огнен Неделковски: *Ниво*; Ресуљ Шабани: *Кога ќе дојде Фани*.

Ретко кој друг режисер во Македонија низ своите режии остварил толку богат спектар на драмски видови, а притоа она што ги сврзува да биде првостепениот уметнички квалитет. Од неговите претстави се лансирани повеќе сегашни фактори на нашиот театар: писатели, актери, сценографи, музичари.

Димитар Станковски беше директор на Драмскиот театар – Скопје во периодот 1999–2001 и _____.

Награди и признанија: *Млад борец* за режија на претставата *Болен Дојчин* (1971); Награда на град Скопје 13 Ноември за режија на претставата *Вујко Вања* (1998); Награда *Свети Климент* за претставата *Вујко Вања* (2000); Награда на весникот *Нова Македонија* за најдобра претстава на Театарскиот фестивал *Војдан Чернодрински* за претставата *Вујко Вања* (1998), Награда *11 Октомври* (1999) и други.

Раде Андоновски

Димче Трајковски – незаборавен актер на генерацијата што исчезнува

Настапите во летната бавча „Пролеќе“

Во 1942, или во 1945 година, ни порано ни подоцна. Германските орди уриваат сè пред себе во Африка и во Советскиот Сојуз. Бугарските сојузници окупираат поголем дел од сегашна Македонија. Но, полека и сигурно се започнува организирањето на отпорот против завојувачите. Комунистичката партија повика на борба против фашизмот, против окупаторите насекаде во светот. Борбата е беспоштедна, немилосрдна – апсења, убиства, провокации, предавства.

Во услови на нарушена перспективност, населението на Скопје, особено она од периферијата на градот, наоѓа делумна оддишка во евтино дружење во кафеаната „Пролеќе“. Вгнездена во близината на Железничката станица, кафеаната е обиколена од плодните ниви што ја имаа можноста и во најсушните лета да го добиваат животворното полевање од водите на јазот што минуваше во непосредната близина на кафеаната. Кафеаната се состоеше од три речиси руинирани зградички – едната се користеше за престој на патниците што доаѓаа во Скопје, па значи имаше функција на сместувачки хотел, втората зградичка ја вршеше функцијата на кафеана со шанкови, а последната, третата, најмалата градба беше наменета за изведување на претстави, со минијатурна бина, мала собичка за артистите и завеса како во секој и најмал театар.

Посетителите на кафеаната „Пролеќе“ беа луѓето од двете соседни скопски маала – Ново маало и Мацир маало. Во деновите кога се изведуваа претставите, најчесто празниците, како и секоја сабота и недела, кафеаната беше исполнета со посетители, најчесто цели семејства, а посебно младината којашто наоѓаше за себеси можности за интересна забава и провод.

Влезници за претставите не се наплатуваа, влезот беше сосема слободен, а тоа придонесуваше речиси секогаш кафеаната да биде масовно посетена. Меѓутоа, пијалакот и сè друго што се консумираше се наплатуваше со зголемени цени со што се остваруваше разлика за театарците што настапуваа на сцената.

Составот на театарската група што настапуваше беше всушност „скрпен“ ад хок. Димче Трајковски со својата сестра Ленче беше носител на сè што се случуваше на сцената пред публиката, која навистина се восхитуваше и ја поддржуваше театарската екипа. Се разбира дека популарниот Димче беше идејниот двигател на сè што се случуваше на штиците пред гостите и посетителите на „Пролеќе“. Неговата сестра беше незаменлива, а покрај оваа семејна двојка во составот беа вклучени: Миодраг Маринковски-Пенкин, Раде Андоновски, гимназиски ученик и Перица, кој во недостиг на женски актери се преобразуваше, мошне успешно, во женско лице.

За да нема недоразбирање, Перица за кого што овде станува збор не е доајенот на македонското глумиште Петре Прличко, со кого Димче Трајковски настапувал во други пригоди. Миодраг Маринковиќ – Пенкин, пак, интензивно се занимаваше со ликовна уметност, а по завршувањето на студиите во Париз се ангажира како професор во Уметничката школа во Скопје. Две години по земјотресот, во 1965 година, се пресели првин во Ниш, а потоа во Белград, каде што исто така предава во Вишата уметничка школа. Треба да се одбележи дека Пенкин неколкукратно приредува свои ликовни изложби во Скопје, како и во други градови ширум Југославија. Раде Андоновски, авторот на овие редови, завршува филозофски факултет, Група филозофија, а се занимава со издавачка дејност и педагошка работа.

Тешко е денес, по многу поминати години, да се определи сосема егзактно репертоарот и сценските изведби на овој маалски, кафеански театар. Во секој случај, сигурно е дека се изведуваа текстови што имаа хумористична основа и содржина, едночинки и особено соло настапи на популарниот Димче Трајковски. Најчесто Димче започнуваше со: „Јас сум Димче, сите ме знаете“, а потоа следуваше текст што најчесто беше обоен со политичка содржина, некогаш подбивен и критичен кон настаните актуелни за времето во коешто се егзистираше. Се разбира дека ваквиот текст го составуваше самиот Димче Трајковски.

Интересен настап имаше Димче, со соло изведба, кога ја изведуваше сцената со „телефон низ ногавици од панталони“. Имено, со превртени панталони, низ едната од ногавиците, зборуваше, а од другата ногавица слушаше. Текстовите ги создаваше сам. Во основа тоа беа хумористични финти што предизвикуваа урнебесно смеење кај присутната публика. Соло настап Димче имаше и при интерпретацијата на народната песна: „Воденичаре, сомели ми го житцето“. Се разбира дека Димче беше добро посипан со воденичарско брашно.

Професионалноста на Димче Трајковски ме воодушевуваше. Имено, една вечер во текот на претставата Димче имаше незгоди со стомакот. Нагонот за повраќање му се појави во текот на претставата, така што не можеше да се прекине. Димче излезе од сцената, во еден агол од сопчето за гримирање го испразни стомакот со блуење и ја продолжи претставата! Навистина му се восхитував за успешната снаодливост и брзо решение на тешкотиите со стомакот. Се разбира, публиката не почувствува ништо, не забележа дека артистот со последни напори успешно се снајде во спасувањето на реномето на малиот, кафеански театар.

Димче Трајковски, овој неоспорно талентиран артист, својата професионалност ја докажуваше и со текстовите што ги подготвуваше за изведба. Имено, тој ни ги даваше отчукани на машина за пишување драмите што ги изведувавме. Интересно е да се одбележи дека овие текстови беа отчукувани на машина за пишување со бугарски шрифт, при што се забележуваше користењето и на специфичните бугарски графички знаци од типот: ју, ја, како и одбележувањето на т.н. ер мал или ер голем. По сè може да се претпостави дека Димче користел машина за пишување од установата во којашто бил вработен. Ми се чини дека беше некоја општинска административна канцеларија каде што работеше.

Ракописите што имав можност да ги имам в раце, од коишто и ја подготвував својата улога за настап, беа пишувани на македонско-бугарски јазик, дури би рекол повеќе македонски а помалку бугарски. Ваквиот пристап е и логичен и сосема објаснив, особено со оглед на официјалната политика на бугарските власти за бугаризација на Македонците. Значи, сепак, мораше да се прават отстапки, па оттаму и текстовите за играните претстави и во малиот театар на кафеаната „Пролеќе“ тука и таму обилуваа со бугаризми. Во оваа смисла, еве една сцена што ќе ја илустрира јазичната компонента на претставите:

Графот што ѝ се додворува на графицата, ги изговара следниве зборови:

– Ти си моја горешта љубов!

Слугата на графот, кој во сè го имитира својот господар, ја искажува следната реплика, упатена кон слугинката:

– Ти си горешто ќумбе мое!

На ваков начин срочените реплики редовно предизвикуваа урнебесен восхит и бурно смеење кај присутната публика.

Во една од театарските игри во кафеаната „Пролеќе“ се изведуваше водвиљ кој ја обработуваше проблематиката на љубомората и изневерувањето во потесното или поширокото семејство. Имено, внукот се обидува да ја „напатствува“ својата вујна, а вујкото упорно се обидува да ја спречи својата сопруга да се милува со внукот. Во претставата се случуваат разновидниии

ДИМЧЕ ТРАЈКОВСКИ (ВО СРЕДИНАТА) НА СВОЈАТА ОМИЛЕНА МАЛА СЦЕНА ВО КАФЕАНАТА „ПРОЛЕЌЕ"

каламбури, при што секогаш Димче Трајковски е во фокусот на хумористичните настани и бркотници низ малата сцена на „Пролеќе".

Во публиката на кафеаната „Пролеќе" по сè изгледа дека се случуваа и конспиративни, партиски дејности на Комунистичката партија на Македонија. Можеби токму поради ваквите настани, во текот на една изведба на театарската претстава бугарската полиција изврши препад, ја обиколи кафеаната и се обидуваше да пронајде сомнителни лица. Луѓето бегаа прескокнувајќи ги водите на јазот или упатувајќи се кон блиските земјоделски градини што граничеа со кафеаната.

И покрај сè, и покрај честите прелетување на бомбардерите на завојуваните воени сили, сепак претставите во кафеаната „Пролеќе" продолжуваа да се изведуваат, а населението наоѓаше оддишка во хуморот што го изведуваше Димче Трајковски со скрпената артистичка екипа којашто, освен неговата сестра Ленче, немаа абер од театарската уметност.

Во почетокот, пред да добијам каква и да е улога, се сеќавам, бев ангажиран да суфлирам текстови што се изведуваа, но, немав никаков поим како тоа се прави. И, се разбира, се обидував и самиот, читајќи, да го глумам текстот. Димче веднаш ме поучи: ти не си актер, обидувајќи се да го глумиш текстот што им го шепотиш на артистите само ги збунуваш, шепоти безлично, без артизам, особено шепоти ги првите зборови на новите реченици на актерот. За сè треба знаење и потребна е школа.

Со ескалацијата на Војната – прелетувањето на групи бомбардери преку воздушните простори на Македонија, засилувањето на партизанските борби коишто разгореа повеќе воени дејства и ангажираа дел од активното население, како и помасовната евакуација на градот, придонесоа малиот театар во кафеаната „Пролеќе" набрзо да ја запре својата работа. Но Димче Трајковски сè обидува да организира гостување на својот театар во помалите градови на Македонија. Но Војната го прави своето. Нема никакви услови нешто да се организира. Пропаѓаат неговите напори да организира настапи во помалите градови на Македонија. Затоа пак, се започнува театарско глумиште во недрата на партизанските војски, започнува еден нов процес на развој на глумиштето на Македонија.

Владимир Крајчев – Крап (1942–2006), боем

Драги Крап,

Драг наш пријателе, другар и брате!

Се собравме овде, овој мајски ден, да те замолиме, задолжиме и овластиме за една важна работа.

Те знаеме како човек на место. Човек од збор. Човек кој жестоко го сакал и славел животот, и кога тој бил горчлив и кога тој бил сладок. Човек кој добро знаел што се тоа страст, ќеф, љубов, лезет, мерак, мекам...

Човек грамада, со коса-четка. Човек мустаќлија и мачо-кавалер и ловџија и љубовџија. Доктор – специјалист за дебармаалска мунѕа, за дупли пас, за брза финта. Човек кој безусловно давал.

Човек великодушен и длабоко лојален. Човек алергичен на лицемерство, крути авторитети, и секакви граници и ограничувања. Ти со години живееше сред кафеански земјотреси и поплави, сред панаѓур на суети, во постојан вител, на острица на нож. Успеваше истовремено да бидеш и занесен учесник и мудар посматрач. И, одвреме-навреме, зачудено дете.

Последниве години немо гледаше како твојот свет полека исчезнува, како Дебар маало полека се урива околу тебе. Па затоа се повлече и се осами. Отиде од Скопје во Преспа, како испосник, надвор од животот, да ги излижеш раните, да ги прочистиш снагата и умот, да подвлечеш црта, да направиш салдо.

По тоа сега знаеме дека си сосем подготвен за следната задача. Па затоа, еве, ние, твоите другари и другарки, те молиме, задолжуваме и овластуваме, во твое и во наше име, високо да кренеш и изградиш едно ново Дебар маало, таму кај што си, за сите нас. Направи мали куќарки со дворчиња, пумпи за вода и клупи, саксии босилек, плотови, лозници, шимшир порти, леи џунџулиња и каранфили, мирис на липи, паркови, бакнежи топли како младост.

Па, сред сето тоа изгради една небесна меана, еден чардак ни на небо ни на земја, со фирма: „Дебармаала не е шала“. Па стави бело вино и сода да се ладат во фрижидерот, намести маси за табла, бриџ и шах, пушти музика за душа. Исправи се зад шанкот, во бел костум, со борсалино на главата, со цигара без филтер во едната рака и „аљаска“ шприцер во другата. Намигни, насмеј се шеретски и крени чаша во наше здравје.

Пријателе, другар и брате наш Владимире Крапчев – Крап! Те имавме како единица мера за живот. Сега си ни единица мера за – бесмртност!

До гледање!

Горан Стефановски. Лондон

Тихомир Титизов (1934–2007), критичар

Во својата 73. година од животот почина Тихомир Титизов, еден од основоположниците на Балетската уметност во Македонија и зачетник на балетската критика во нашава земја.

Мошне млад, Тихомир Титизов покажува голем интерес кон уметноста која штотуку започна да се втемелува во македонското културно милје. Уметност во која зачекоруваат бројни девојчиња и момчиња меѓу кои и Тихомир Титизов, станувајќи интерпретатор на ролјите и танците во првите балетски претстави поставени на сцената при МНТ, како што се: *Бахчисариска фонтана* Б. Асафјев, *Франческа ѕа Римини* П. И. Чајковски, *Болеро* М. Равел, *Коѕелија* Л. Делиб, *Половетски логор* А. Бородин, *Македонска ѕовест* Г. Смокварски и други, во кои Титизов има одиграно впечатливи ролји. Но, и покрај неговиот талент и изразено чувство за сценска креативност, неговата страст кон танцот набргу згаснува, и тој одлучува да премине од другата страна на завесата и од таа перспектива да ја открива другата димензија и смисла на уметничкиот танц. Во 1960-тите години се појавуваат личности како што се (сега веќе за жал покојни) д-р Борис Петковски и Тихомир Титизов – зачетници на професионалната балетска критика кои со своето лично искуство вешто навлегуваат во суштината и убавината на поезијата на движењето. Со мали прекини, Титизов е еден од најдоследните и најдолгогодишни проследувачи на Балетската уметност кај нас, па и пошироко. Заради неговиот строго изразен критериум и особен афинитет кон класичниот балет, Титизов станува еден од најавторитативните критичарски пера кај нас.

Емилија Џипунова

Добрила Пуцкова (Куманово, 1927–2007, Скопје) – актерка

Меѓу доајените на македонското глумиште секако се вбројува и Добрила Пуцкова, актерка со широки креативни можности, носител на голем број улоги уште од самите почетоци на дејноста на Македонскиот народен театар. Основното и средното образование ги завршила во родниот град Куманово. По неколкумесечно учителствување, се вработила во Драмата на Македонскиот народен театар (1945), на чија сцена се реализира како една од најангажираните артистки сè до нејзиното пензионирање во 1982 година. Веднаш по вработувањето, ја добила улогата на Стојанка во претставата *Чорбаџи Теодос*. Потоа ја играла *Коштана* во истоимената претстава, заедно со Добрила Чабриќ, претстава во која играла седум години и која во 1950 година ѝ ја донела највисоката награда – Наградата на Владата на Македонија. Се ределе улогите во: *Бегалка* (Ленче), *Како што милувате* (Феба), *Печалбари* (Симка), *Длабоки корени* (Џиневра), *Малограѓани* (Татјана), *Ноќ строги водици* (Оливија), *Интрига и љубов* (Лујза), *Ученик на ѓаволот* (Јудита), *Отело* (Дездемона), *Господа Глембаеви* (Анџелика), *Шума* (Гурмишка), *Црнила* (Неда), *Електра* (Клитемнестра), *Живиот труп* (Маша), *Чекор до есента* (Борика), *Мома без мираз* (Лариса) и многу други.

Афирмирана е како студиозен и витален уметник со темперамент, впечатлив шарм и широка палета психолошки трансформации. За нејзините уметнички дострели, критиката, меѓу другото, пишува: *...Полнокрвно, неусилено, надворешно спокојно и кротко, а внатрешно длабоко растреперено, присутна сигурно и во молкот...* Или, за улогата на Борика во *Чекор до есента*: *...Суѓестивноста и откривањето на поетичното и трагичното, на строго рационалното и изненадувачки спонтаното, во ликот на умната сензибилна осаменица Борика Корда, претставува едно од најуспешните остварувања на Пуцкова.*

За улогата во *Длабоки корени* се нагласува: *Добрила Пуцкова со длабоки внатрешни преживувања, со топли човечки чувства, со малку романтични расположенија – умее да даде вистинска уметност на доживување и да ги изрази и најсложените психолошки состојби со економични и изразни средства...*

Што посакувала Добрила Пуцкова која играла повеќе ликови (луѓе), а таа – само една душа?

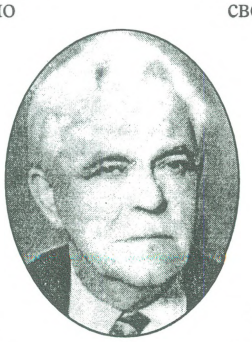
Сите ние, вели, многу што посакуваме, за многу што жедуваме, а по нешто и доживуваме.

Добрила Пуцкова е носителка на наградата за животно дело на МТФ *Војдан Черноџински*.

Ристо Стефановски

Алеко Протогеров (1928–2007)

Алеко Протогеров е роден 1928 година во Струмица. По завршувањето на основното училиште го изучува шивачкиот занает, а веќе како младинец активно учествува во работата на КУД „Благој Јанков – Мучето“ во родниот град. Тука ги прави и неговите први чекори на сцената, а со формирањето на Народниот театар во Струмица (1948) станува еден од неговите први членови.



Веднаш по формирањето на Обласниот народен театар во Штип, Протогеров со уште четворица актери од Струмица преминува на работа во Штип и веќе истата година (есента) е назначен за директор на Обласниот театар. Покрај извршувањето на директорската функција, тој активно игра, а почнува и да режира.

Во мај 1951 година се враќа во Струмица, каде што по еден месец е назначен за директор на Народниот театар. Таму останува до 1953 година, кога повторно се враќа во Народниот театар во Штип, каде што и ја завршува својата активна и плодна актерска кариера.

Покрај активната игра на сцената, од 1979 година, па сè до почетокот на 1984 година ја извршува и функцијата директор на Народниот театар во Штип, од која должност и заминува во пензија.

Во својата мошне плодна актерска кариера Протогеров има остварено преку двесте улоги, а добитник е на Наградата за најдобро актерско остварување на првите Театарски игри *Војдан Черноџински* во Прилеп за улогата на Астров во пиесата Вујко Вања од Чехов, на Осмоноемвриската награда на град Штип и на високото републичко признание Св. Климент Охридски.

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

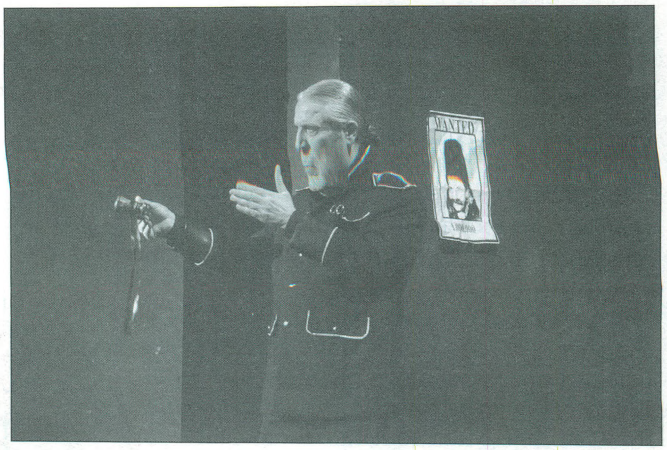
Горан Стефановски: ДЕМОНОТ ОД ДЕБАР МААЛО

Режија: Слободан Унковски
Сценографија: Мета Хочевар
Костими: Јелена Проковиќ
Музика: Влатко Стефановски

Асистент на режија: Нела Витошевиќ
Актери: Јовица Михајловски (Коце), Билјана Беличанец – Алексиќ (Мара), Јелена Јованова (Бисера), Дејан Лилиќ (Иљо), Драган Спасов (Судијата), Сашо Тасевски (Цоцо), Марин Бабиќ (Газдата), Диме Илиев (Лавот), Јелена Жугиќ (Шенген), Диме Илиев (Претседателот), Јовица Михајловски (Старецот), Билјана Беличанец – Алексиќ (Старицата)
Инспициент: Зоран Еленински
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска
Премиера: 25.11.2006

Љубиша Георгиевски: МАКЕДОНСКИ РУЛЕТ

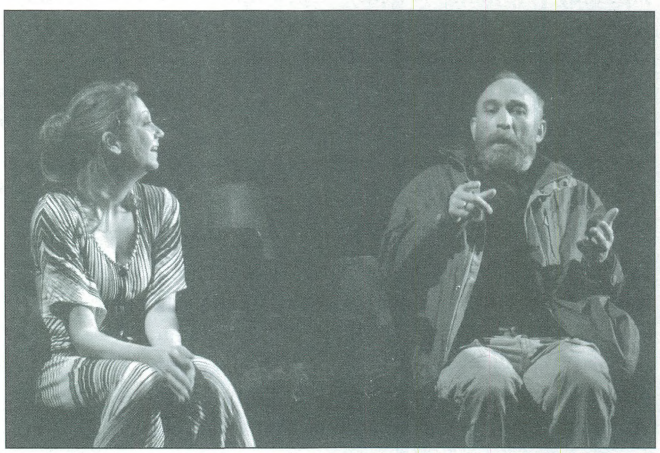
Режија: Сашо Миленковски
Сценографија, костими: Тихомир Спировски
Асистент на костимографот: Раде Василев
Музика: Горан Трајковски
Асистент на режија: Драгана Милошевска
Улоги: Сенко Велинов (Мустакот), Игор Стојчевски (Јане), Јелена Галевски (Мајката), Диме Илиев (Иванов), Ѓорѓи Тодоровски (Терзиќ), Билјана Беличанец – Алексиќ (Донка), Зоран Љутков (Мргуд), Васил Зафирчев (Крум), Гоце Тодоровски (Тоза), Ванчо Петрушевски (Цига), Ѓокица Лукаревски (Мита Топ), Роберт Вељановски (Танаско), Рубенс Муратовски (Спасе),



Душица Стојановска (Селанката), Петар Темелковски (Макс), Анастас Тановски (Лукиќ), Гораст Цветковски (Војник I), Борче Начев (Војник II)
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева
Мајстор на светло: Киро Ставревски
Премиера: 16.2.2007

Јани Бојаџи: КИНО ЉУБОВ

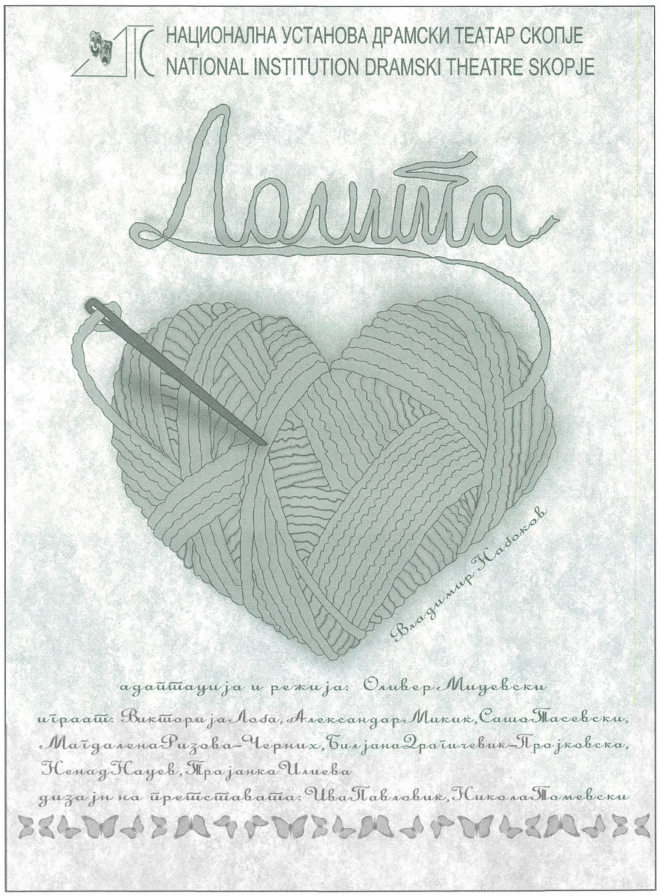
Режија: Јани Бојаџи
Сценографија и костими: Тихомир Спировски
Музика: Горан Трајковски
Лектор: Јелица Инадеска
Видео: Александар Карпузовски



Улоги: Јелена Жугиќ (Мира), Владо Јовановски (Коста), Роберт Вељановски (Стево), Маја Вељковиќ – Пановска (Фроса), Диме Илиев (Професорот)
Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска
Светло: Кире Бубулевски
Тон-мајстор: Чедомир Младеновски
Премиера: 28.4.2007

Владимир Набоков: ЛОЛИТА

Адаптација и режија: Оливер Мицевски
Дизајн на претставата: Ива Павловиќ, Никола Томевски

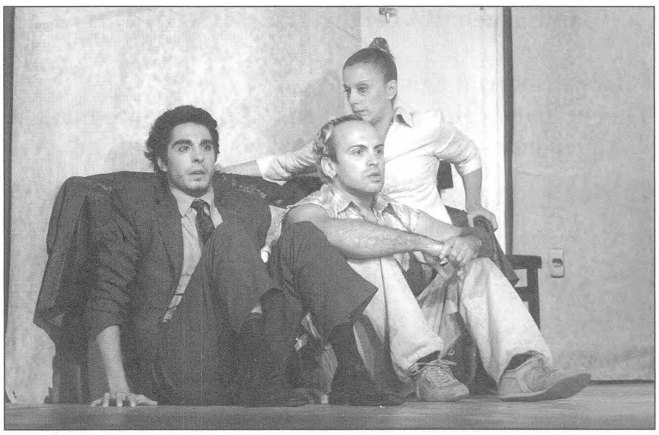


Играат: Викторија Лоба, Александар Микиќ, Сашо Тасевски, Магдалена Ризова - Черних, Билјана Драгичевиќ - Пројковска, Ненад Нацев, Трајанка Илиева

Премиера: 14.05.2007

Нина Митровиќ: КОМШИЛУК НАОПАКУ

Режија: Ненни Делместре
Сценографија: Тихомир Спировски
Костимографија: Лира Грабул
Музика и асистент на режија: Vengoechea Leon Lina del Carmen
Асистент на костимографот: Раде Василев
Превод: Лилјана Мазова
Драматург: Загорка Поп-Антоска
Дизајн на светло: Зоран Михановиќ
Благој Чоревски (Хуклија), Сенко Велинов (Стари), Рубенс Муратовски (Дадо), Драган Спасов (Ѓука), Билјана Беличанец ђ Алексиќ (Ана), Мето Јовановски (Момо), Зоран Љутков (Сике), Гораст Цветковски (Миљац), Бранко Ѓорчев (Штрк), Владимир Ендровски (Горан), Калина Наумовска (Ивана), Сашо Тасевски (Жига), Васил Зафирчев (Миро), Маја Вељковиќ – Пановска (Јелена), Јелена Жугиќ (Јулишка), Дејан Лилиќ (Миќо), Ирена Ристиќ (Дана)

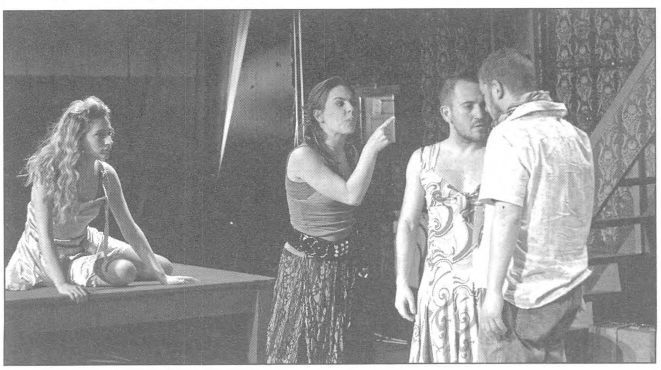


Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева
Премиера: 14.07.2007 – Фестивал „Охридско лето“
Премиера: 22.09.2007 – НУ Драмски театар Скопје
Премиера: 22.09.2007 – МОТ

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА НАРОДЕН ТЕАТАР – БИТОЛА

Ирвин Велш: СОСТОЈБА НА СВЕСТА

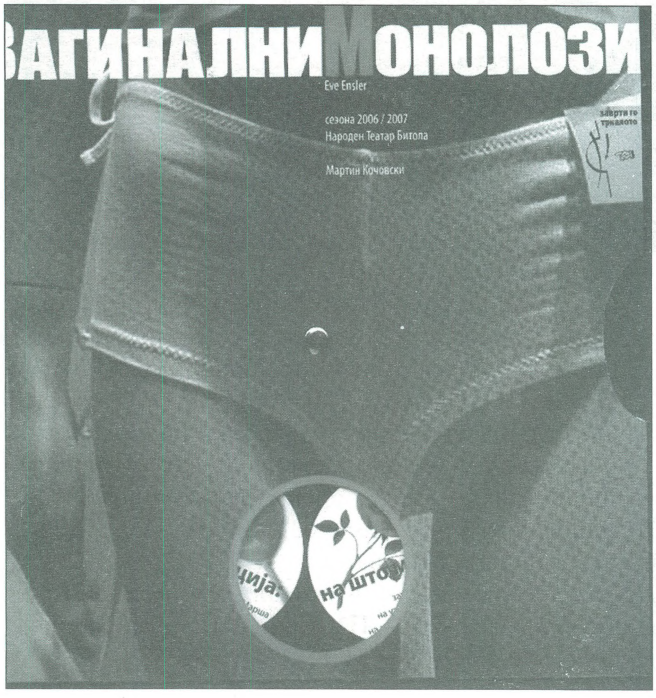
Режија: Софија Ристевска
Улоги: Иван Јерчиќ (Мартина), Мартин Мирчевски (Џон), Викторија Степановска (Тина), Маја Андоновска (Мики)



Костимографија: Благој Мицевски
Видео и дизајн: Филип Јовановски
Светло: Димче Спасевски
Избор на мизика: Иван Јерчиќ и Илија Тирицовски
Премиера: 23.03.2007

Ив Елснер: ВАГИНАЛНИ МОНОЛОЗИ

Режија: Мартин Кочовски
Улоги: Илина Чоревска, Менка Бојаџиева, Јулијана Стефанова, Елена Моше, Петар Спировски



Сценографија: Филип Јовановски
Костимографија: Благој Мицевски
Автор на музика: Марјан Неќак
Светло: Димче Спасевски
Премиера: 27.04.2007

Џон Озборн: „Обврни се во гневот“
МЛАДИ – ГНЕВНИ

Режија: Јован Ристовски
Улоги: Огнен Драгановски (Џими), Маја Андоновска (Алисон), Никола Пројчевски (Клиф), Илина Чоревска (Хелена), Елена Моше (мајка на Алисон)

Превод: Љубица Арсовска
Сценографија: Ненад Ждеро
Костимографија: Благој Мицевски
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Светло: Димче Спасевски
Продуцент: Димитар Михајловски
Премиера: 16.05.2007

Катерина Момева: ХЕРАКЛЕА И ЛИКИНИЈ“
(музичко драмски хепенинг)

Автор на музиката: Миодраг Неќак
Режија: Сашо Огненовски
Лица: Павлина Новакова Георгиев, сопран (Хераклеа), Иван Јерчиќ (Ликиниј, Кемал, Пјетро, Крепоси, Величко, Караѓоз), Маја Андоновска (Елена, Теодора, Трена), Митко С. Апостоловски (Градоначалникот, Цар Самоил, Хаџиват, Началникот), „Bitelion clasics shorus“ (маски, војници, народ)

Сценографија: Драган Анѓелковиќ
Костимографија: Благој Мицевски
Видео: Павле Михајловски
Светло: Димче Спасевски
Кореографија: Олга Панго
Продуцент: Димитар Михајловски
Продукција: Тринити
Премиера: 22.06.2007

Joseph Stein: СВИРАЧОТ НА ПОКРИВОТ

Музика: Jerry Bock
Режија: Јовица Павиќ
Диригент: Саша Николовски – Ѓумар
Улоги: Благоја Чоревски (Раб Тевје), Соња Михајлова (Голде), Валентина Грамосли (Цајтел), Маја Андоновска (Ходел), Викторија Степановска (Хава) Горјана Стојановска (Шпринце), Ана Ошавкова (Бјелке), Соња Ошавкова (Јенте), Нико

Ѓорѓиевски (Мотел), Огнен Дранговски (Перчик), Кирил Ристоски (Лазар Волф), Слободан Степановски (Мочах), Сашо Огненовски (Рабин), Филип Мирчевски (Мендељ), Петар Спировски (Аврам), Марија Вељанова (Ома Цајтел), Елена Моше (Фрума Сара), Борис Чоревски (Полицаец), Петар Горко (Фједка), Радојка Димеска (Шандел), Никола Пројчевски (Саша), Борче Ѓаковски (Нахум), Борче Ѓаковски (Полициски инспекор), Марко Грамосли (Дете), Оркестарот при Битолската опера, Buletion Classics Chorus (селани, полицајци, Руси, свадбари), КУД Илинден, Битола

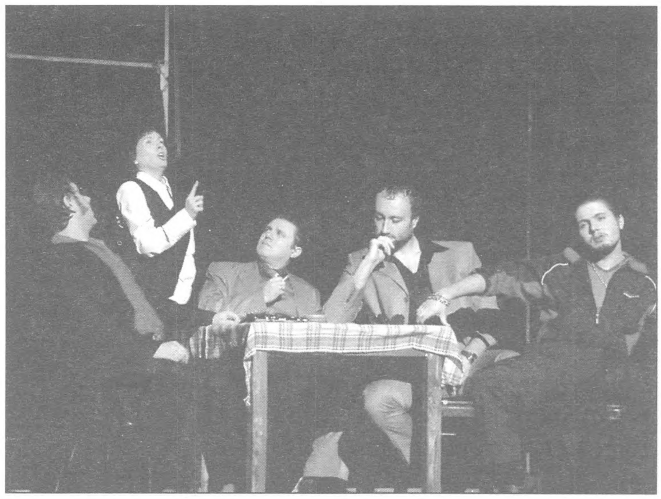
Превод: Илија Џувалековски и Чедо Јакимовски
Кореограф: Олга Панго
Сценограф: Зоран Николовски
Костимограф: Благоја Мицевски
Светло: Илија Димовски
Премиера: 14.08.2007 Охрид
15.08.2007 Битола

Јуџин О'Нил:
ДОЛГО ПАТУВАЊЕ ВО НОЌТА

Режија: Љубодраг Милошевиќ
Улоги: Митко С. Апостоловски (Џејмс Тајрон), Јоана Поповска (Мери Каван Тајрон), Слободан Степановски (Џејми Тајрон Јуниор) Душко Јовановиќ (Едмунд Тајрон), Радојка Димовска (Катлин)
Превод од српски: Ангелина Љаковска
Сценограф: Драган Ангелковиќ
Костимограф: Благоја Мицевски
Автор на музика: Марјан Неќак
Светло: Димче Спасевски
Сликар: Горан Спасевски
Премиера: 26.08.2007

Сашо Миленковски:
ОВА НЕ Е АМЕРИКАНСКИ ФИЛМ

Режија: Синиша Ефтимов



Улоги: Митко С. Апостоловски, Петар Горко, Сашо Огненовски, Иван Јерчиќ, Огнен Дранговски, Мартин Мирчевски, Филип Мирчевски, Никола Пројчевски, Маја Андоновска, Елена Моше
Премиера: 9.11.2007

НУЦК „АЦО ШОПОВ"
НАРОДЕН ТЕАТАР – ШТИП

Ристо Крле: ГРОФ МИЛИВОЈ

Режија: Младен Крстевски
Играат: Младен Крстевски (Гроф Миливој), Лазар Атанасов (Спиро, служител), Милорад Ангелов (Столе, благајник, Данче Тодорова (Смиљана), Стојан Арев (Претседателот), Миле Вртеовски

(Началникот), Драган Механциски (Мате), Владимир Тулиев (Павле), Владимир Тулиев (Наредникот)
Суфлер: Лидија Рогожарова
Тон мајстор: Мијалче Коцев
Осветлител: Методи Саздов
Реквизитер: Митко Шалев
Премиера: 27.4.2007

Андреј Розман: ТАРТИФ

Режисер: Владо Цветановски
Сценографија: Владо Ѓоревски-Рафик
Костими: Благој Мицевски
Избор на музика: Милорад Анѓелов
Драматург на претставата: Дарко Јан Спасов
Видео дизајн: Љубан Стаменић
Видео оператер: Владимир Тулиев

Играат: Ѓорѓи Јолевски к.г. (Тартиф), Зорица Стојановска (Елмира), Раде Рогожаров (Оргон), Жаклина Петровска (Маријана), Ненад Митевски (Дамис), Милорад Анѓелов - Мики (Валер), Наташа Петровиќ (Дорина)
Премиера: 29.4.2007

Катерина Момева: ТЕЛЕГРАМА

Режија: Никола Ристов
Обработка и избор на музика: Никола Ристов
Плакат: Никола Ристов
Костими: Невенка Тасева Петровиќ

Играат: Страшко Милошевски (Сотир), Слободанка Чичевска (Магда)
Суфлер: Лидија Рогожарова
Тон мајстор: Мијалче Коцев
Осветлител: Методи Саздов
Реквизитер: Митко Шалев
Премиера: 27.4.2007

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА „АНТОН ПАНОВ“ – СТРУМИЦА

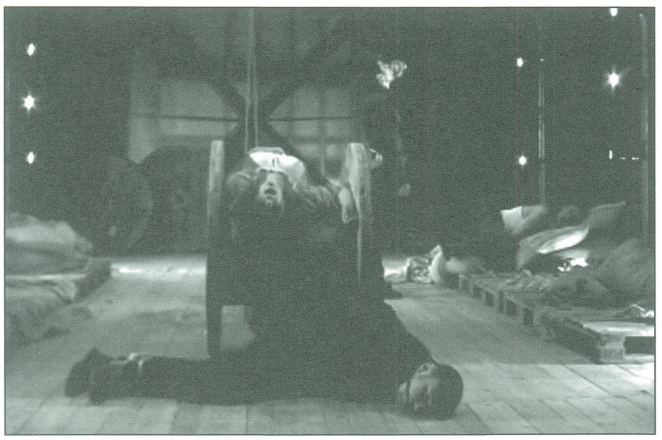
Илко Илариoнов МОЛБА ДО ГОСПОД

Режија: Коле Ангеловски
Лица: Бранко Бенинов (Заставник Коста Василев), Марија Кондовска (Пепа), Благој Грнчаров (Мичо)
Инспициент и избор на музика: Љупчо Филчев
Светло мајстор: Љупчо Ричлиев

Реквизити: Благој Грнчаров
Сценски работници: Спасо Мелев, Ѓорѓи Аризанов и Перица Костуранов
Гардероба: Ѓорѓи Карам'зов
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера 17.03.2007

Ѓорѓе Милосавлевиќ: ГОЛА ВЕРА

Режија: Александра Ковачевиќ
Лица: Васил Михаил (Гага), Ален Нанов (Шуки), Стојан Велков – Трн (Сале) Софија Насевска (Девојката)
Костимограф: Марија Пупучевска



Музика: Горан Трајковски
Сценограф: Станислава Јамушаков
Инспициент: Љупчо Филчев
Светло: Љупчо Ричлиев
Шивач: Ѓорѓи Карам'зов
Сценски мајстори: Перица Костуранов, Ѓорѓи Аризанов и Спасо Мелев
Реквизити: Благој Грнчаров
Премиера: 5.4.2007

Сема Али: НЕБО БЕЗ РАМКА

Режија:Кољо Черкезов
Лица: Мартина Босанчиќ (Бариш), Ангелина Тренчева (Мајката), Ванчо Василев (Таткото), Роза Ивановска (Психијатарката), Томи Печков (Првото дете), Вања Чурлинова (Првото девојче) Демир Мемедов (Второто дете) Катерина Динкова (Второто девојче)
Сценски дизајн: Кољо Черкезов
Избор на музика и инспициент: Љупчо Филчев
Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Избор на декор: Перица Костуранов, Спасо Мелев, и Ѓорѓи Аризанов

Изработка на костими: Ѓорѓи Карам'зов
Реквизити: Благој Грнчаров
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера 28.04.2007

Харолд Пинтер: ВРАЌАЊЕ

Режија: Благојче Божиновски
Лица: Бранко Бенинов (Макс), Кољо Черкезов (Лени), Стојан Велков – Трн (Џое), Ванчо Крстевски (Сем), Ванчо Василев (Теди) Оливера Аризанова–Мансбарт (Рут)
Сценографија: Крсте Џидров
Костимографија: Тања Медарова
Автор на музика: Марјан Неќак

Раководител на театар: Драган Мациров
Инспициент: Љупчо Филчев
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Реквизитер: Благој Грнчаров
Дизајн на светло: Љупчо Ричлиев
Сценски работници: Ѓорѓи Аризанов, Спасо Мелев
Сценски мајстор: Перица Костуранов
Гардеробер: Ѓорѓи Карам'зов
Маркетинг: Ванчо Ристов
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 7.9.2007

НУ ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ – Прилеп

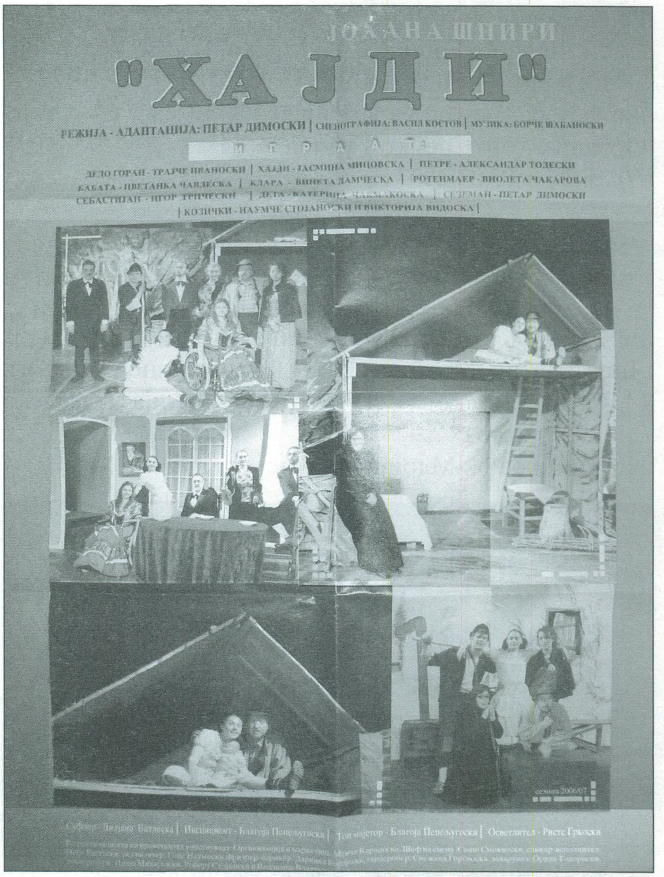
Според Марко Цепенков НАТЕМАГО (ЃАОЛСКИ РАБОТИ)

Адаптација и Режија: Петар Димоски
Дизајн: Владимир Ѓорѓијоски
Светло и тон мајстор: Кирил Чавлески

Улоги: Димко Вандески (Црн Ѓаол), Андон Јованоски (Портокалов Ѓаол), Игор Ангелов (Црвен Ѓаол), Марјан Чакмакоски (Син Ѓаол), Петар Димоски (Јуроп), Најдо Тодески (Трпе), Виолета Чакарова (Трпана), Јасмина Мицовска (Македонка), Владимир Ѓорѓијоски (Момчето)
Премиера: 2.12.2006

Јохана Шпири: ХАЈДИ

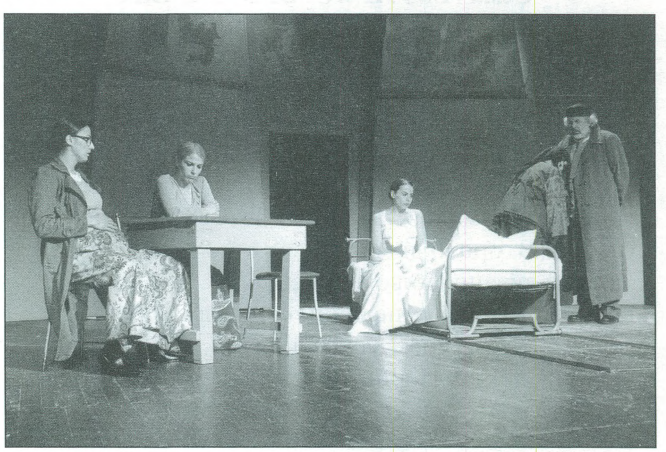
Режија – адаптација: Петар Димоски
Сценографија: Васил Костов
Музика: Борче Шабаноски
Играат: Трајче Иваноски (Дедо Горан), Јасмина Мицовска (Хајди), Александар Тодески (Петре), Цветанка Чавлеска (Бабата), Винета Дамческа (Клара), Виолета Чакарова (Ротенмаер), Игор Трпчески (Себастијан), Катерина Чакмакоска (Дета), Петар Димоски (Сеземан), Наумче Стојаноски и Викторија Видоска (Козички)
Суфлер: Лилјана Батлеска



Инспициент: Благоја Пепељугоски
Тон-мајстор: Благоја Пепељугоски
Осветлител: Ордан Тодороски
Декоратери: Илија Михајлоски, Роберт Стојкоски и Владимир Владимироски
Премиера: 30 март 2007 година

Јануш Гловацки: ЧЕТВРТАТА СЕСТРА

Режија: Кирил Петрески
Сценограф: Владо Ѓоревски
Костимограф: Благој Мицевски
Музика: Христо Бојаџиев



Превод: Александар Ивановски
Играат: Мими Таневска (Бабушка), Кирил Ристоски (Генералот), Викторија Степановска (Тања), Јасмина Мицовска-Станкоска (Вера), Марија Спиркоска (Катја), Зоран Иваноски (Коља), Игор Ангелов (Иван Павлович), Владимир Ѓорѓијоски (Миша), Марјан Чакмакоски (Јуриј), Игор Трпчески (Костја), Александар Тодески (Стјопа), Милан Секулоски (Џон)
Суфлер: Лилјана Батлесма
Инспициент: Иванка Ѓорѓијоска
Тон мајстор: Благоја Пепељугоски
Осветлител: Ристе Гркоски
*Премиера:*30.4.2007

СВЕТИЛНИКОТ
Според романот Железниот светилник од Димитар Талев

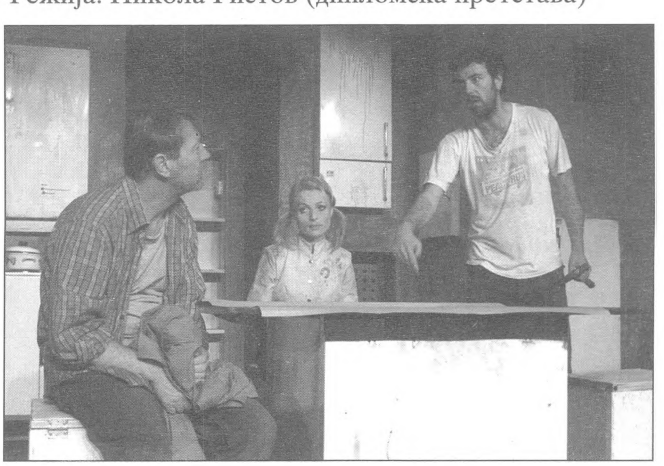
Драматизација: Трајче Крстески
Режија: Владо Цветановски
Костимографија: Благој Мицевски
Сценографија: Владо Ѓоревски-Рафик
Музика: Оливер Јосифовски
Асс. на режија: Димитар Ѓорѓиевски
Директор на фотографија: Оливер Ангелески
Видео микс: Кирил Чавлески
Монтажа: Зоран Пилоски
Асс. на видео: Андреј Цветановски
Соработници: Сашо Тренкоски и Александар Ристоски
Светло: Ристе Гркоски

Тон: Благоја Пепељугоски
Инспициент: Валентина Пирганоска
Играат: Владо Јовановски (Стојан Глаушев), Александра Пешевска (Султана Глаушева), Димитар Ѓорѓиевски (Лазар Глаушев), Наташа Наумоска (Катерина Глаушева), Игор Трпчески (Рафаил Клинче), Јасмина Мицовска-Станкоска (Нија), Најдо Тодески (Аврам Немтур), Трајче Иваноски (Аџи Захарија Мирчев), Марија Спиркоска-Илијески и Катерина Чакмакоска (Божана Бенкова), Александар Тодески (Андреа Бенков), Марјан Чакмакоски (Климент Бенков) Владимир Ѓорѓијоски (Фотограф Димкар), Андон Јованоски (Намесникот), Димитар Вандески (Кир Грета), Благоја Спиркоски Џумерко (Коне Дрдор), Виолета Чакарова (Каданата), Лилјана Батлеска (Жена 1), Иванка Ѓорѓијоска (Жена 2), Цветанка Чавлеска (Жена 3), Милан Секулоски (Али-ага) Кирил Ристоски (Мајстор Кочо), Димитар Црцороски (Казанџија 1), Никола Настоски (Казанџија 2), Катерина Чакмакоска (Девојче), Тони Чатлески (Поп Данаил)
Организација и маркетинг: Менче Караџоска
Шеф на сцена: Сашо Смоквоски
Спикер исполнител: Пеце Ристески
Реквизитер: Гоце Наумоски
Заварувач: Орде Тодороски
Гардеробер: Снежана Ѓорѓиоска
Фризер-перикер: Даринка Богоеска
Декоратери: Илија Михајлоски и Роберт Стојкоски
Премира: *2 октомври 2007*

Национална установа Центар за култура Народен театар „Јордан Х. К. Џинот“ – Велес

Сем Шепард: ПРОКЛЕТСТВОТО НА ИЗГЛАДНЕТАТА КЛАСА

Режија: Никола Ристов (дипломска претстава)



Улоги: Игор Ангелов, Слободанка Чичевска, Јордан Витанов, Кети Борисовска, Александар Ѓеоргиев, Кирил Гравчев и Едмонд Сотир
Костими: Невена Тасева–Петровиќ
Сценографија: Дејан Трипуновски
Премиера: 6.5.2007 г.

Григорија Горин:
ДА СЕ ЗАБОРАВИ ХЕРОСТРАТ

Режија Зоја Бузалковска

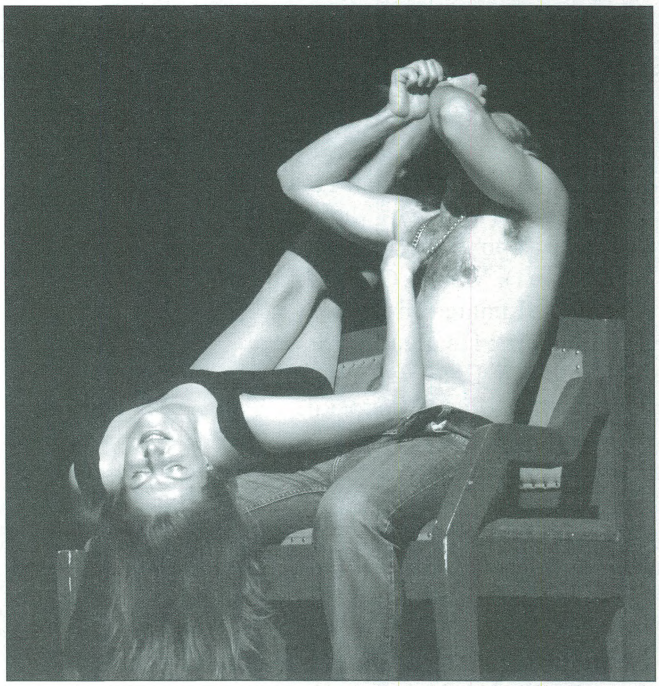
Улоги: Зоран Љутков, Крсте Јовановски, Јордан Витанов, Игор Ангелов, Зорица П. Панчиќ, Александар Ѓеоргиев, Маја Настевска, Едмонд Сотир, Кирил Гравчев, Кети Борисовска и Самоил Стојановски
Дизајн на претставата: Јулијана Војкова-Најман (Р. Бугарија)
Премиера: 30.5.2007

Национална установа
Центар за култура „Трајко Прокопиев“
– Театар, Куманово

Харолд Пинтер:
THE LOVER

Проектот е на студенти од четврта година на Факултетот за драмски уметности од Скопје

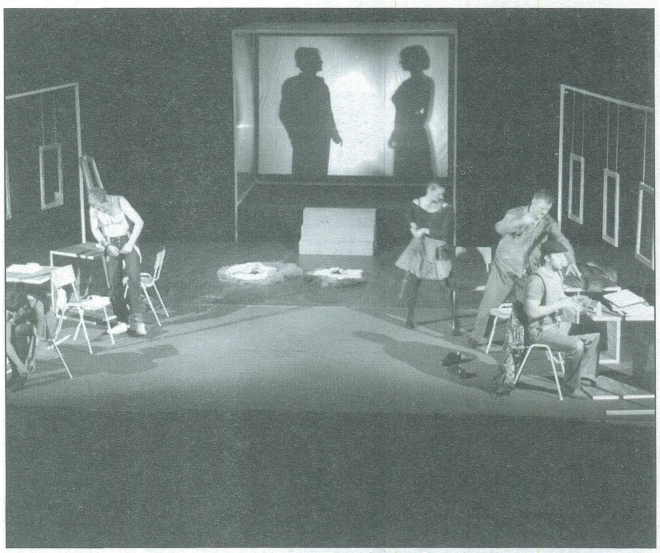
Играат:: Ивица Димитриевиќ, Жаклина Петровска, Зоран Иваноски



Премиера: 10.3.2007

Мартин Кримп: ОБИДИ

Режија: Роберт Симоновски
Сценографија: Далибор Тренчевски
Костимографија: Мери Јован
Музика: Милан Димушевски



Кореографија: Александра Пешевска
Играат: Горан Илиќ, Јасмина Василева, Драгиша Димитриевски Шипе, Александра Пешевска, Љупчо Хаџи-Стојанов, Кети Дончевска Илиќ и Сашко Коцев
Премиера: 26.4 2007

Национална установа
ТЕАТАР ЗА ДЕЦА И МЛАДИНЦИ – СКОПЈЕ

ПРИКАЗНА ЗА ПОПОТ И НЕГОВИОТ СЕЛСКИ СЛУГА БУДАЛ – мјузикл по мотивите од бајката на А.С. Пушкин

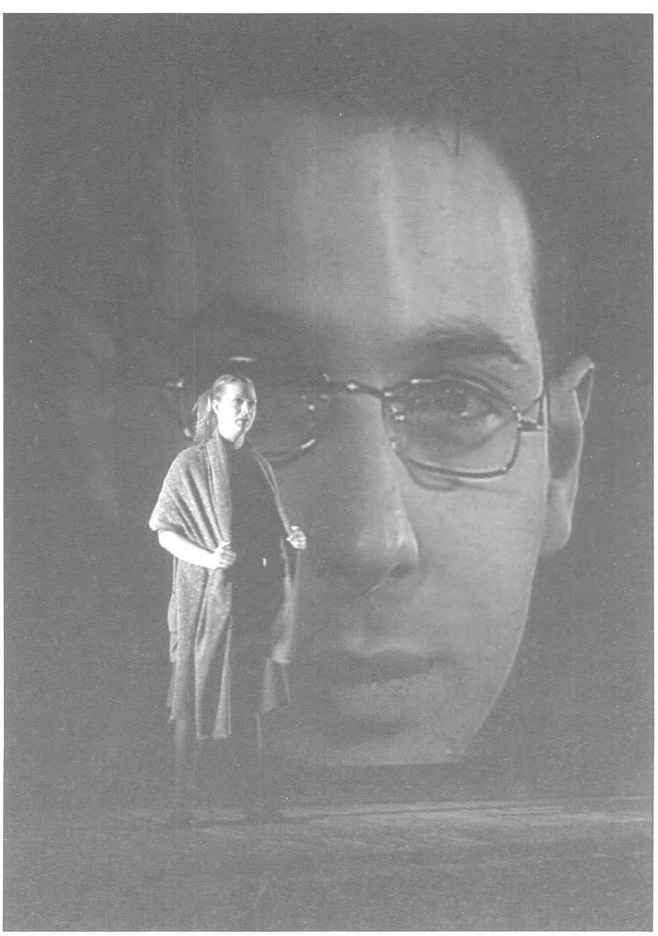
Режија: Боњо Лунгов
Превод и препев на песни: Петре М. Андреевски
Драматизација: Боњо Лунгов и Петар Ковачев
Ас. на режија и драматург на претставата: Маја Енчева
Ас. на режија и кореографија: Константин Каракостов
Автор на кукли и сценографија: Ханна Шварц

Костими: Александар Ношпал
Композитор: Љупчо Мирковски
Учествуваат: Драган Довлев (Будал), Владимир Лазовски (Попот), Тања Кочовска (Попаѓата), Ана Левајковиќ (Ќерката на попот), Предраг Павловски (Стариот ѓавол), Ана Левајковиќ и Изабела Новотни (Ѓаволчето), Ана Левајковиќ и Катарина Илиевска (Кобилата) Тања Кочовска, Ана Левајковиќ Винета Дамческа, Предраг Павловски, Изабела Новотни и Катарина Илиевска (Скомрахи)
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Премиера: 6.12.2006

Национална установа
Турски театар – Скопје

Патрик Марбер: ПОБЛИСКУ

Режија: Мартин Кочовски
Сцена и костими: Благој Мицевски, Ненад Ждеро
Музика: Марјан Неќак
Кореографија: Рисима Рисимкин
Улогите ги толкуваат:
Филиз Ахмет (Алис), Несрин Таир (Ана), Неат Али (Ден), Селпин Керим (Лери)
Инспициент: Абдурахман Рахман
Суфлер: Фејхан Ахмет
Технички директор: арх. Стојан Михајлов, дипл. инж.
Шеф на сцена : Скендер Даци
Декоратери: Шефкет Емрулах, Сами Јакупи, Хисни Вила, Џелал Лужа, Мехмед Исмаил, Суат Рахман, Џенгиз Халил, Зекирија Абди
Тон: Фахредин Буши
Светло: Орхан Мехмет, Идавер Џемаил
Изработка на декор: Дилавер Рахман, Нури Исмаил
Изведба на костими: Керим Етеми, Хулија Сулејмани



Гардероба: Муаља Салихи, Атиџе Демири
Шминка: Авди Билал
Реквизита: Танкут Ибрахим
Организатор: Рамадан Ибрахим
Директор: Наџи Шабан
Премиера: 25.1.2007

Според **Мајкл Фрејн: ЗАД КУЛИСИТЕ**

Режија: Драгана Милошевски - Попова
Превод: Љаље Ерен
Драматург: Катерина Момева
Сценографија: Беди Ибрахим
Костимографија: Тихомир Спировски
Музика: Огнен Атанасовски
Кореографија: Васил Зафирчев
Асс. на костимограф: Снежана Спасовска

Улогите ги толкуваат: Џенап Самет (Лојд Даглас, режисер), Бедија Беговска (Доти Оутли – Госпоѓа Клакет, актер), Љуран Ахмети (Гери Роџер, актер), Филиз Ахмет (Брук - Вики, актер), Неат Али (Фредерик – Филип, актер), Фунда Ибрахим (Белинда – Флавија, актер), Мустафа Јашар (Селсдон – Провалникот, актер), Едим Јакуповиќ (Тим, Организатор), Несрин Таир (Попи, инспициент)
Светло: Орхан Мехмет, Идавер Џемаил
Изработка на декор: Дилавер Рахман, Нури Исмаил
Изведба на костими: Керим Етеми, Хулија Сулејмани
Гардероба: Муаља Салихи, Атиџе Демири
Шминка: Авди Билал, Фатмире Шерифи
Реквизита: Танкут Ибрахим
Камера и фотографија: Душан Кардалевски, Кристијан Војдановски
Суфлер: Фејхан Ахмет
Координатор: Џанан Али – Џумкар
Технички директор: Арх. Стојан Михајлов, дипл. инг.
Шеф на сцена: Скендер Даци
Декоратери: Шефкет Емрулах, Сами Јакупи, Хисни Вила, Џелал Лужа, Мехмед Исмаил, Суат Рахман, Џенгиз Халил, Зекирија Абди
Тон: Фахредин Буши
Организатор: Рамадан Ибрахим
Директор: Наџи Шабан
Премиера: 20.5.2007

Национална установа
МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

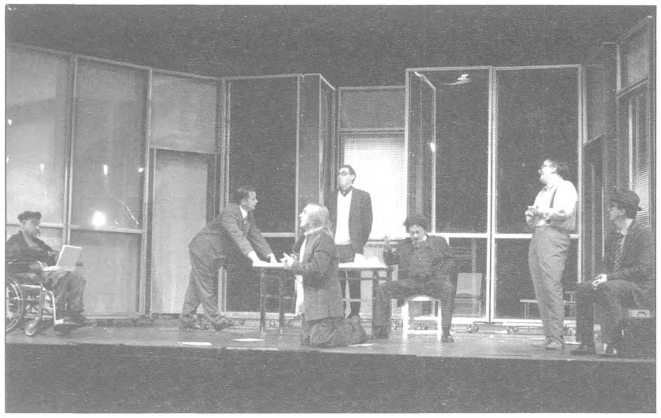
Жорж Фејдо: БОЛВА В УВО

Режија: Бранко Ставрев
Улоги: Кирил Андоновски (Виктор Еманоел Шандебиз – Пош), Славица Ковачевик – Јовановска (Рајмонда Шандебиз), Александар Микиќ (Камиј Шандебиз), Јордан Симонов (Ромел Турнел), Трајче Георгиев (д-р Финаш), Александар Шехтански (Етјен), Марина Поп-Анкова (Антоанета), Васил Шишков (Карлос Хоменидес), Снежана Коневска – Руси (Лисјена Хоменидес), Нино Леви (Августин Ферајон), Стојна Костовска (Олимпија Ферајон), Магдалена Ризова – Черних (Евгенија), Гоце Влахов (Батистен), Владимир Јачев (Рагби)

Асс режисер: Оливер Мицевски
Продуцент: Илија Рајковски
Сценограф и избор на музика: Бранко Ставрев
Костимограф: Елена Дончева
Лектор: Цветанка Недановска
Инспициент: Боривое Шуминовски
Суфлер: Агна Николовска
Премиера: 20 февруари 2007

Бранислав Нушиќ:
СОМНИТЕЛНО ЛИЦЕ

Режисер: Синиша Евтимов
Лица: Игор Џамбазов (Јеротие Пантиќ), Билјана Беличанец-Алексиќ (Анѓа, негова жена), Јелена Јованов (Марица, нивна ќерка), Оливер Митковски (Виќа), Ванчо Петрушевски (Милисав), Емил Рубен (Жика) Нино Леви (Таса стажант), Јордан Симонов (Ѓока), Никола Ристановски (Алекса Жуњич) Александар



Микиќ (Чорбаџи Миладин)
Продуцент: Виктор Рубен
Сценограф: Љубиша Јовановски
Костимограф: Лира Грабул
Автор на музика: ПМГ- колектив
Дизајн: Филип Унковски
Асистент-режисер: Бојан Трифуновски
Драматург: Братислав Димитров, Илинка Црвенковска
Лектор: Цветанка Недановска
Инспициент: Никола Кимовски
Суфлер: Зорица Благоевска
Светло-мајстор: Илија Тарчуговски, Горјан Темелковски
Тон-мајстор: Александар Петровски
Премиера: 17 март 2007

Алфред Жари: КРАЛОТ ИБИ

Режисер Бојан Трифуновски
Лица: Игор Џамбазов (Кралот Иби), Соња Стамболциска (Мама Иби), Оливер Митковски (Бордир), Филип Трајковиќ (Бугрелав), Магдалена Ризова-Черних (Генерал Пил), Нино Леви (Генерал Котис), Сашка Димитровска (Кралиците), Александар Микиќ (Кралевите), Александар Шехтански (Ангелот), Јордан Симонов (во улогата на Зелениот човек)
Асистент-режисер: Синиша Евтимов
Костимограф: Горан Чаневски
Сценограф: Горан Чаневски

Дизајн: Горан Чаневски
Музика: Суперхикс
Продуцент: Дарко Попов
Драматург: Весна Куслеска
Лектор: Цветанка Недановска
Тонец: Васко Миновски
Светло-мајстор: Илија Тарчуговски
Инспициент: Перо Стратров
Премиера: 23 јуни 2007

СОЛАРИС

Режија, сценографија и избор на музика: Златко Славенски
Специјалист за развој на скица: Игор Тошевски
Специјалист за деталь и костимограф: Тихомир Спировски
Актери: Даниела Стојковска, Драгана Костадиновска, Благица Трпковска, Димитрија Доксевски, Борче Начев
Балетски играчи: Сузана Гошевска, Татјана Адам
Кореографија на балетските точки: Гордана Деан
Оперски солисти: Славица Галиќ Петровска, Ана Ројдева, Александра Лазаревска

Асистент на режија: Јован Ристовски
Инспициент: Никола Кимовски
Премиера: 31. 7. 2007, Охридско лето
18.9.2007, Скопје

Ана Ристоска: ГОЛЕМИТЕ ОЧЕКУВАЊА

Режија: Јован Ристовски
Лица: Јелена Јованова (Елена), Борче Начев (Филип), Зоран Ивановски (Петар), Даниела Стојковска (Мерлин Монро), Димитрија Доксевски (Фотограф)
Асистент–режисер: Никола Ристов
Костимограф: Марија Пупучевка
Сценограф: Ненад Ждеро
Музика: Игор Новоградска
Продуцент: Виктор Рубен

Драматург: Катерина Момева
Лектор: Цветанка Недановска
Тонец: Александар Петровски
Светло-мајстор: Илија Тарчуговски
Инспициент: Никола Кимовски
Дизајн: Милан Стојанов
Суфлер: Агна Николоска
Премиера: 11 октомври 2007

Харолд Пинтер/Самјуел Бекет: СРЕЌНИТЕ ДЕНОВИ НА ЉУБОВНИКОТ

Режија: Нелко Нелковски
Лица: Владимир Јачев (Ричард), Николина Кујача (Сара), Сашо Ристовски (Млекарот)
Сценограф: Љупчо Јованов
Консултант за англ. јазик: Мет Џонс
Лектор: Цветанка Недановска
Тонец: Ненад Трпеновски
Светло-мајстор: Горјан Темелковски, Дарко Младеновски
Суфлер: Зорица Благоевска
Инспициент: Перо Стратров
Премиера: 30 ноември 2007

МАКЕДОНСКА ОПЕРА И БАЛЕТ

Опера

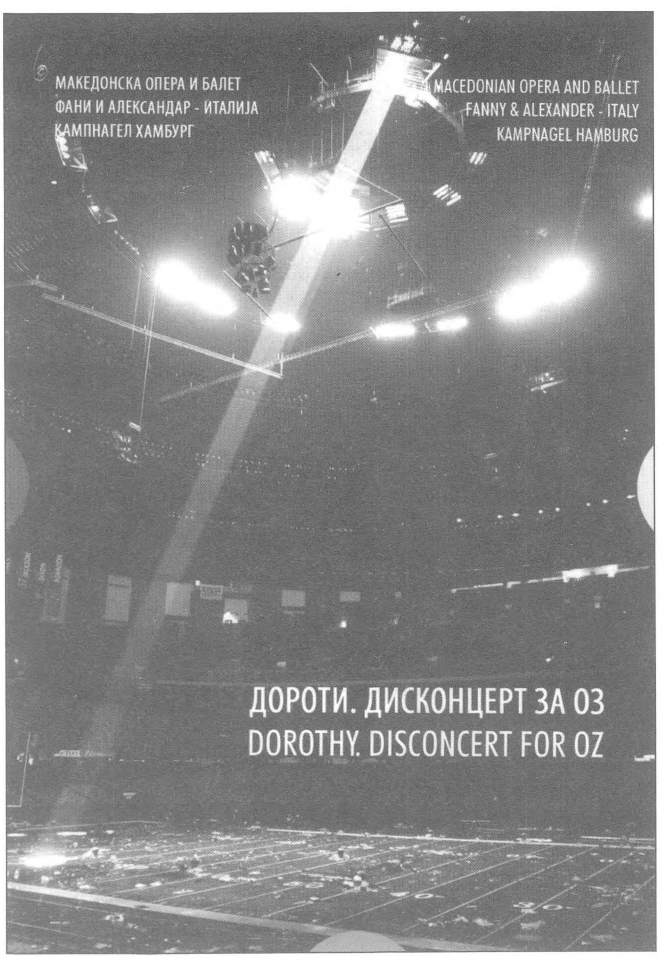
Бенџамин Бритн: СВРТУВАЊЕ НА ШРАФОТ

Диригент: Бисера Чадловска
Режисер: Ли Блејкли к.г. (Англија)
Сценограф и костимограф: Адријан Линфорд к.г. (Англија)
Дизајн на светло: Џени Кејн к.г. (Англија)
Асс. режисер: Дејан Прошев
Концерт-мајстор: Верица Ламбевска
Улоѓи:
Гувернанта: Елена Настевска, Јелена Алексиќ
Госпоѓа Грос: Олгица Милевска, Сандра Митровска
Питер Квинт: Дејан Тошев, Ѓорѓи Цуцковски
Пролог: Дејан Тошев
Госпоѓица Џесл: Ирина Герасимовска, Анастасија Каптелова
Флора: Милена Агсовска, Ирена Крстеска
Мајлс: Десанка Поп Георгиевска, Катерина Стојановска

Корепетитори: Елена Сиљаноска, Јанинка Невчева
Инспициенти: Мирче Стојчевски, Љупчо Полизов
Суфлери: Светлана Георгиева, Павлина Здравкова
Премиера: 21.10.2006

ДОРОТИ. ДИСКОНЦЕРТ ЗА ОЗ
Од Фани и Александар

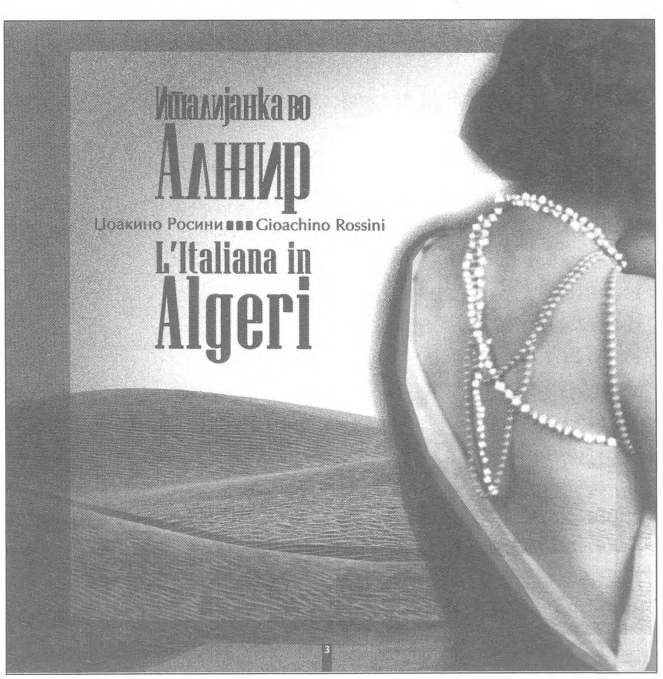
Продукција: Македонска Опера и Балет и Фани и Александар во копродукција со Кампнагел Хамбург
Музика од Сонамбула од В. Белини, Лакме од Л. Делиб, Мадам Батерфлај од Џ. Пучини, Пигмалион од Ж. Ж. Русо-Х.Коање, Прометеус од А.Скриабин
Текстови од Волшебникот од Оз од Ф. Л. Баум, личностите на Вештерките од Југот, Северот и Западот се инспирирани од делата на Томазо Ландолфи: Гуру (Ла Шиетра лунаре) жената П. (Ла пиццола апоцалиссе), и Лукреција (Ил мар делле блатте)
Концепција: Луиџи де Анџелис и Кјара Лагани
Режија, сцени, светла, оркестрација: Луиџи де Анџелис
Драматургија: Кјара Лагани
Костими: Кјара Лагани и Софија Ванини
Физичка и вокална подготовка: Франческа Маца и Фиоренца Мени



Продуцент Гоце Димовски и Ифат Нешер за Канвас Менаџмент со Марко Кавалколи
Играат: Милена Арсовска (сапран), Марко Кавалколи, Киара Лагани, Андријана Јаневска (виолина), Александра Лазаровска (сопран), Франческа Маца, Фиоренца Мени, Јанинка Невчева (пијано), Десанка Поп Георгиевска (сопран), Надица Ристиќ (обоа) со камерниот оркестар на Македонската Опера и Балет, диригент Бисера Чадловска
Сценографија, техничко проектирање и координација: Џовани Кавалколи
Реализација: Џовани Кавалколи и Македонската Опера и Балет
Електротехнички проект и реализација: Андреа Катало но и E&P Елецтроница, Скопје
Електротехнички консултант: Маријаке Алкема
Промоција: Валентина Кијампи, Марко Молдуци и Ифат Нешер
Прес: Марко Молдуци
Логистика: Серџо Кариоли и Норика Лешниковска
Администрација: Марко Кавалколи и Антонета Скиан калепоре
Премиера: 17.2.2007

Џоакино Росини: ИТАЛИЈАНКА ВО АЛЖИР
Опера во два чина

Диригент: Саша Николовски – Ѓумар
Режисер: Уши Хорнер (Австрија)
Сценограф: Мартина Сења (Италија)
Костимограф: Марија Пупучевска
Светло дизајн: Васил Лисичов



Асс. режисер: Дејан Прошев
Асс. сценограф: Марија Ветероска
Интерпретација: Пелагија Панајотова (Бугарија)
Улоги:
Изабела: Сања Анастасиа
Изабела: Ирена Кавкалевска (11.05.2007)
Линдоро: Благој Нацоски
Мустафа: Игор Дурловски
Таддео: Горан Начевски
Елвира: Александра Лазаровска
Али: Владимир Саздовски
Зулма: Олгица Милевска
Премиера: 11.05.2007

Балет

ШЕХЕРЕЗАДА – балет во еден чин

I дел: Оркестар на МОБ
Диригент: Саша Николовски-Ѓумар
1. П. И. Чајковски – шпански танц од балетот „Лебедово езеро"
2. П. И.Чајковски – адаџо од балетот „Ана Каренина" – солист на виолончело Божидар Пејиќ
3. П. И. Чајковски – суита од балетот „Оревокршачка"

II дел: ШЕХЕРЕЗАДА – балет во еден чин
Музика: Николај Римски Корсаков
Либрето: Александар Бенуа
Кореограф: Михаил Крапивин (к.г. Русија), (народен артист на руската федерација, лауреат на Државната премија Владимир Бурмејстер) со првична поставка на Михаил Фокин
Диригент: Саша Николовски-Ѓумар
Сценограф: Марија Ветероска (по сценографија на Л. Бакст)
Костимограф: Маја Бурсаќ (к.г. Србија), (по костимографија на Л. Бакст)
Асс. кореограф: Тања Вуисиќ-Тодоровска
Концерт мајстор: Верица Ламбевска
Репетитори: д-р Снежана Филиповска и Антон Баталаковски
Испициент: Дубравка Шопова
Корепетитор: Галина Гацева
Играат:
Забеида: А. Мијалкова, М. Јосифовска, М. Поп Апексова
Златен роб: Маленко Роман (к.г. Русија), Г. Божинов, В. Чичиашвили (Грузија), К. Павлов, Б. Ковачевски, И. Велановски
Султан Шахријар: Г. Божинов, В. Чичиашвили (Грузија)
Шах Земан: К. Павлов, Д. Кочовски
Главен евнух: Д. Велковски, Е. Хусеин, К. Павлов
3 одалиски: И. Шукарова, И. Коцевска, А. Чаволи, М. Крстевска, М. Симеонова, З. Димкоска, М. Поп Алексова, Ј. Стериоска, М. Јосифовска, Н. Николова
6 робови: М. Ѓурѓев, Б. Ковачевски, И. Велановски, Т. Стојковски, А. Петковски, А. Бафтиу, М. Саздовски, М. Митрашиновиќ

Ансамбл жени:
6 жени на Шахријар: М. Крстевска, Ј. Стериоска, Т. Николова, М. Симеонова, З. Димкоска, Ц. Стојановска, И. Коцевска, Н. Николова, М. Јосифовска, А. Чаволи, А. Стефановиќ, М. Каревски, Н. Ристиќ, И. Ковачевска
6 жени со бокал: М. Митровска, С. Евтимова, Б. Басмаџиева, М. Георгиевска, С. Огненовска, Д. Даниловска, М. Поп Апексова, А. Стефановиќ, Л. Тарчуговска, Л. Миленковска, А. Јаневска, М. Јосифовска

6 мажи со плави капи: Ј. Кисилев (Русија), С. Кочевски, В. Караев, Д. Пандиловски, Д. Балевски, Д. Кочоски, Б. Ковачевски, И. Велановски
6 жени со фајре: М. Каревски, Д. Радевска, И. Ковачевска, К. Васковска, И. Марковска, А. Тапарчевска, Н. Ристиќ, С. Кузмановска С. Спасовска

Ансамбл мажи:
Војска: М. Саздовски, М. Митрашиновик, В. Василевиќ, Д. Ангелковиќ, К. Јангос, Ф. Секуловски (ученици од МБУЦ), Е. Хусеин
2 евнуха: М. Саздовски, Д. Јовчевски
Музиканти: А. Јаневска, Л. Тарчуговска, Л. Миленковска, С. Кузмановска, С. Спасовска, У. Кнајб (Германија)
Премиера: 15.12.2006 г.

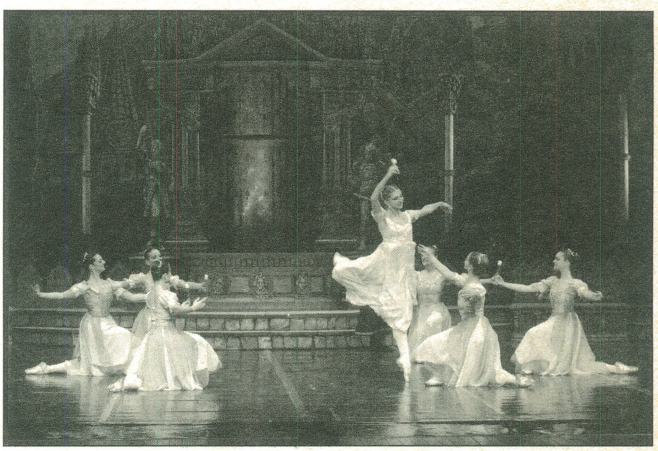
UNDERGROUND US V THEM
мултимедијален проект со електронска музика

Кореографија, костимографија и режија: Саша Евтимова
Идеја за сценографија: Киро Павлов
Избор на музика: Дарко Јорданов
Учесници
Жени: Андријана Јаневска, Лили Миленковска, Славица Огненовска, Ирена Ковачевска...
Мажи: Киро Павлов, Игор Велановски, Стефан Коцевски,

Јан Кисилев, Виктор Караев, Трајче Стојковски, Даниел Ангелковиќ, Агим Бафтиу, Виктор Василевиќ...
Целиот балетски амсамбл на МОБ и ученици на музичко балетски училишен центар Илија Николовски-Луј.
Премиера: 28.6.2007

РАЈМОНДА балет од Александар Глазунов

Музика: Александар Глазунов
Либрето: Виктор Јаременко (според либретото на Л. Пашкова и кореографија на Мариус Петипа)
Диригент: Едуард Амбарцумјан (Русија)
Кореограф: Виктор Јаременко (Украина)
Асс. кореограф: Татјана Белецка (Украина)
Сценограф: Андреј Злобин (Украина)
Костиограф: Гана Ипатива (Украина)
Концерт мајстор: Михаило Куфојанакис
Педагог-репетитор: Володимир Борисов
Репетитори: Тања Вуисиќ Тодоровска, д-р Снежана Филиповска, Тони Баталаков
Корепетитори: Галина Гацева, Даница Стојанова
Инцпициент: Дубравка Шопова
Настапуваат:
Рајмонда: Александра Мијалкова
Бела дама: Ивана Коцевска
Жан де Бриен: Сергеј Сидорски (Украина), Максим Чепик (Украина) - 10.11.2007
Абдерахман: Горан Божинов, Киро Павлов
Две другарки: Кристина Балабан (Молдавија), Екатерина Кухар (Украина), Билјана Басмациева, Саша Евтимова
Двајца другари: Бобан Ковачевски, Игор Веланоски
Графица Дорис: Искра Шукарова (Анита Чаволи, Милица Талевска)
Крал: Младен Ѓурѓев
Сенешаљ: Дончо Велковски
4 кавалери: Бобан Ковачевски, Игор Веланоски, Володимир Борисов (Украина), Јан Кисилев (Русија)
Валс I чин: Андирјана Јаневска, Маја Митровска, Марина Георгиевска, Билјана Басмациева, Дафина Данилоска, Саша Евтимова, Олга Панго, Славица Огненовска, Дијана Радевска, Ивана Марковска. Володимир Борисов (Украина), Агим Бафтии, Трајче Стојковски, Дмитро Чеботар (Украина), Стефан Кочевски, Јан Кисилев (Русија), (Драган Кочоски), (Дарко Балевски)
Сон: Марина Георгиевска, Маја Митровска, Андријана Јаневска, Александра Ѓореска, Билјана Басмациева, Дафина Данилоска, Ивана Марковска, Тања Николова, Олга Панго, Маја Каревски, Дијана Радевска, Кристина Васковска, Славица Огненовска, Лиле Миленковска, Марија Гаштарска, Стефанија Кузмановска, Катерина Станојевиќ, Јасмина Стерјоска, Зејнепа Димкоска, Марија Глигорова, Маја Симеонова, Цветанка Стојановска, Наташа Николова, Лиле Миленковска, Саша Евтимова, Александра Стефановиќ.



Варијации сон
Прва варијација: Матеа Киселичка, Дафина Данилоска, Андријана Јаневска, Маја Митровска, Марина Георгиевска
Втора варијација: Саша Евтимова, Дафина Данилоска, Наташа Николова, Марија Јосифовска
Рицари: Драган Пандиловски, Виктор Караев, Мирослав Митрашиновиќ, Виктор Василевиќ, Екрем Хусеин, Мартин Саздовски
Валс II чин: Лиле Миленковска, Тања Николова, Дафина Данилоска, Дијана Радевска, Билјана Басмациева, Марина Георгиевска, (Маја Митровска, Кристина Васковска, Марија Глигорова, Матеа Киселичка). Дмитро Чеботар (Украина), Мартин Саздовски, Трајче Стојковски, Виктор Василевиќ, Александар Петковски, Мирослав Митрашиновиќ, (Агим Бафтии, Драган Кочоски, Даниел Ангелковиќ).
Панадерас: Зејнепа Димкоска, Маја Симеонова, Марија Гаштарска, Славица Огненовска, Јасмина Стерјоска, Анита Чаволи, Цветанка Стојановска, Олга Панго, Марија Глигорова, Катерина Станојевиќ, Стефанија Кузмановска, Билјана Каленикова, Искра Шукарова
Сарацени: Стефан Кочевски, Јан Кисилев (Русија), Драган Пандилов, Виктор Караев, Володимир Борисов (Украина), Агим Бафтии, Виктор Василевиќ, Дарко Балевски
Премиера: 25.10.2007

ISSN 0351-9600